# Walter Benjamin



# sueños

En este libro se reúnen por primera vez los relatos de sueños y reflexiones teóricas sobre éstos publicados en vida de Benjamin o inéditos de su legado. Está dividido en dos partes: 1ª, «Anotaciones de sueños», ofrece las anotaciones que realizó de sus propios sueños, algunas de las cuales forman parte del material manuscrito no publicado hasta ahora. 2ª, «Sobre la percepción onírica. Sueño y despertar», contiene sus reflexiones teóricas sobre los sueños. Para terminar hay un Epílogo de Burkhardt Lindner.

Walter Benjamin

# Sueños

**ePub r1.1**
**Titivillus** 05.08.2022

Título original: *Traume*
Walter Benjamin, 2008
Traducción: Juan Barja & Joaquín Chamorro Mielke

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

# NOTA

Se ha concebido la presente selección de reflexiones teóricas en torno a los sueños de Walter Benjamin constituyendo un libro de curiosa lectura. No tiene por objetivo constituir una edición crítica. En su mayor parte toma por base de la edición de sus «Obras» *[Gesammelte Schriften, GS]*[1], editadas a cargo de Rolf Tiedemann (a las que directamente se remite con la indicación OC + tomo + página; en interés de la fluidez de la lectura se han suprimido los signos conjeturales). En dicha edición puede el lector interesado saber más sobre el origen de los textos y los avatares de su transmisión. La indicación de «Cartas» (+ tomo + página) remite a la edición en seis tomos de las cartas de Benjamin a cargo de Christoph Godde y Henri Lonitz.

Allí donde el editor de esta selección se aparta de los OC o indica otras fuentes, hay que considerar las correspondientes indicaciones. Las siglas WBA se refieren al Walter Benjamin Archiv de Berlín. La transcripción de manuscritos no publicados cuenta con el permiso de la Fundación para el Fomento de la Ciencia y la Cultura de Hamburgo.

Los textos aquí reproducidos se componen de fragmentos seleccionados. El motivo de esta abreviación no es evitar que los textos presentados resulten demasiado extensos, sino conformar los capítulos que tratan explícitamente de los sueños, o contienen reflexiones teóricas sobre ellos, y ello de manera que resulten más claros.

La datación correspondiente a las anotaciones de sueños precede a los datos relativos a primeras ediciones o a las fechas

atribuidas a manuscritos u hojas mecanografiadas.

Los títulos en cursiva son del editor.

# I

# ANOTACIONES DE SUEÑOS

# 1. DE «EL LIBRO DE LOS SUEÑOS» DE JEZOWER (1928)[2]

Al interior del sueño —hace tres o cuatro días que lo tuve, pero no me abandona— veía ante mí, en el más denso crepúsculo, una carretera. Tenía altos árboles a ambos lados, y en el derecho la limitaba una valla que se alzaba muy alta. Mientras me hallaba al comienzo de la carretera estando en compañía de otras personas, de cuyo número y sexo nada sé (sólo sé que había más de una), el disco solar se distinguía vagamente, neblinoso y sin fuerza, entre los árboles, quedando casi oculto por las hojas, sin que se notara su iluminación. Con la rapidez del viento recorrí la carretera —solo— para tener una vista más libre; acto seguido, el sol desapareció; no porque se pusiera, ni porque se ocultara tras las nubes, sino como si alguien lo hubiese apagado o retirado. De repente era ya noche cerrada; y comenzó a caer con fuerza enorme una lluvia que inundó completamente la carretera a mis pies. Entonces eché a correr sin sentido. De repente el cielo se puso blanco en una de sus zonas; no era la luz del sol ni un relámpago —era «luz sueca», cosa que ya sabía—, y a escasos pasos de mí estaba el mar, en el cual la carretera terminaba. Recorrí triunfante la carretera de vuelta, dichoso por la claridad recuperada y la advertencia a tiempo del peligro de volver a la misma perturbación y oscuridad anteriores.

Soñé con una rebelión de alumnos. Algo hacía allí Sternheim, y más tarde él nos lo contó. En su escrito figuraba textualmente la frase: Cuando por vez primera se cribó el pensamiento joven, había novias rollizas junto a algunos *brownings*.

Sueño que camino con Roethe —el nuevo *Privatdozent*— en conversación propia de colegas por las salas espaciosas de un museo del que él es director. Mientras conversa con un empleado en un aparte, me acerco a una vitrina. En ella, entre otras cosas, se ven objetos dispersos, metálicos o esmaltados, que reflejan la luz muy tenuemente, junto al busto casi de tamaño natural de una mujer no muy diferente de la llamada Flora de Leonardo, del Museo de Berlín. La boca de esta cabeza de oro se ve abierta, y sobre los dientes inferiores hay adornos que en parte le cuelgan de la boca, separados por distancias exactamente medidas. No tuve duda alguna de que era un reloj. — (Motivos del sueño: la vergüenza-Roethe; *Morgenstunde hat Gold im Munde*[3]; «La tête, avec l'amas de sa crinière sombre / et de ses bijoux précieux, / sur la table de nuit, comme une renoncule, / repose[4]». (Baudelaire)

## 2. DE «CALLE DE DIRECCIÓN ÚNICA» (1928)[5]

### CERRADO POR REFORMA

Me quité la vida en sueños con una escopeta. Tras dispararme, no me desperté, sino que por un tiempo me vi yacer ahí como un cadáver. Sólo entonces, al fin, me desperté.

[OC IV/1, 73]

# PARADA DE TRES COCHES DE ALQUILER COMO MÁXIMO

Vi en sueños «una casa de mala fama». «Un hotel en el que miman a un animal. Casi todos beben agua de un animal mimado». Soñé estas frases y me desperté sobresaltado. Estaba tan cansado que me había tumbado aún vestido en la cama, sin apagar la luz, y me había dormido de inmediato durante unos segundos.

[OC IV/1, 60]

# RECUERDOS DE VIAJES

Cielo. Salí en sueños de dentro de una casa y vi el cielo nocturno. Brillaba de manera espectacular. Pues, como se veían abundantes estrellas, las imágenes en que suelen agruparlas estaban presentes. Un león, una doncella, una balanza y otras muchas figuras clavaban su mirada firmemente en la Tierra, como densos grupos estelares. No se veía la Luna.

[OC IV/1, 65]

## NIÑO DESORDENADO

Cada piedra que encuentra, cada flor que recoge, cada mariposa que atrapa es el comienzo de una colección, y ello a pesar de que todas sus propiedades forman para él una sola. Esa pasión nos muestra en él su rostro, esa mirada india tan severa que en anticuarios, investigadores y bibliómanos ya sólo arde sin lustre. En cuanto empieza a vivir, el niño se convierte en un gran cazador. Caza los espíritus, cuya huella rastrea entre las cosas; y entre los espíritus y las cosas van transcurriendo años en los que su campo visual nunca incluye a los hombres. Vive así como en sueños; no conoce nada permanente, porque todo le pasa, le sucede. Y sus años de nómada son horas dentro del bosque de los sueños. Desde ahí va arrastrando su botín a su casa, a limpiarlo, asegurarlo y desencantarlo. Sus cajones se convierten poco a poco en arsenal y zoo, como en museo criminal y cripta. «Vaciarlos» sería lo mismo que destruir un edificio lleno de castañas puntiagudas que son luceros del alba, papel de estaño que es plata, cubos de madera que, en realidad, son ataúdes y cactus que son tótems, y monedas de cobre que sin duda alguna son escudos. En el amplio ropero de la madre y en la biblioteca del padre el niño ayuda desde hace mucho tiempo, mientras que en su cuarto todavía es un huésped, siempre belicoso e inconstante.

[OC IV/1, 55]

## EMBAJADA MEXICANA

> Je ne passe jamais deuant un fetiche de bois, un
> Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire:
> c'est peut-être le vrai dieu[6].
>
> CHARLES BAUDELAIRE

Soñé que me encontraba en México con una expedición científica. Tras atravesar una selva virgen, entramos finalmente en un sistema de cuevas excavado al pie de una montaña en el que, desde los tiempos de los primeros misioneros, vive hasta hoy una orden cuyos hermanos prosiguen la catequización de los nativos. En una gruta enorme y con bóveda gótica se celebraba la misa de acuerdo con un rito muy antiguo. Entramos y vimos el momento cumbre: el sacerdote alzaba un fetiche mexicano hacia una imagen de madera de Dios Padre colgada a gran altura en la pared de la cueva. La cabeza de Dios se movió por tres veces, de derecha a izquierda, en negación.

[OC IV/1, 31]

## OBRAS PÚBLICAS

Vi en sueños un terreno yermo. Era en Weimar, en la Plaza del Mercado, donde se hacían las excavaciones. Yo también escarbé algo en la arena. Entonces descubrí el chapitel de la torre de una iglesia. Muy alegre, pensé: un templo mexicano de la época del pre-animismo, del *anaquivitzli*. Me desperté riendo. (*Ana* = ara; *vi* = *vie; vite* = iglesia mexicana [!])

[OC IV/1, 41]

## № 113[7]

> Las horas que contienen la figura
> han transcurrido en la casa del sueño.

### *Sótano*

Ya hace mucho que hemos olvidado el ritual con que se construyó esa casa, la de nuestra vida. Pero si es asaltada y las bombas enemigas ya están cayendo sobre ella, de repente unas esmirriadas y extravagantes antiguallas quedan a la vista en los cimientos. ¡Cuántas cosas fueron enterradas y sacrificadas ahí abajo entre fórmulas mágicas!, ¡qué grimoso gabinete de rarezas descubrimos abajo, donde a lo más cotidiano le han sido reservados los pozos más profundos! Una noche de desesperación me veía en sueños renovando la amistad y fraternidad con el que fue mi primer compañero de clase, del que no sé nada desde hace varias décadas y del que apenas nunca me he acordado en todo este tiempo. Pero al despertar comprendería que lo que la desesperación exponía a la luz, como en una explosión, era sólo el cadáver de aquella persona, que estaba ahí emparedado, y con esta intención: quien aquí viva no habrá de parecérsele.

### *Vestíbulo*

Visito la casa de Goethe. No recuerdo haber visto las habitaciones en mi sueño. Era una serie de pasillos blanqueados, como en un colegio. Dos señoras inglesas ya mayores junto a un empleado son los figurantes de mi sueño. El empleado nos invita a escribir algo en el libro de visitas, que se encuentra abierto en un atril, al final de un pasillo. Hojeo el libro y descubro en él mi nombre, escrito con la letra grande y torpe de un niño.

## *Comedor*

En un sueño me vi en el despacho de Goethe. No se parecía al despacho de Weimar. Ante todo, era muy pequeño y tenía sólo una ventana. En la pared de enfrente, el escritorio. Y el poeta, viejísimo, ahí sentado, escribiendo. Yo estaba puesto a un lado, y entonces, de pronto, él dejó de escribir y me dio de regalo un jarroncito antiguo. Le fui dando la vuelta entre mis manos. Hacía muchísimo calor. Goethe se levantó y nos dirigimos a la habitación contigua, en donde comían mis parientes en una mesa alargada. Esa mesa parecía diseñada para dar servicio a más personas de las que hay en toda mi familia. Se ve que habían pensado en mis antepasados. Me senté al fondo, a la derecha, al lado de Goethe. Cuando acabó la comida, Goethe se levantó haciendo un esfuerzo, y entonces, con un gesto, me ofrecí para sostenerle. Guando rocé su codo, me eché a llorar de emoción.

[OC IV/1, 26-27]

## 3. TOMADO DE «CRÓNICA DE BERLÍN» (1932) Y DE TEXTOS DE «INFANCIA EN BERLIN HACIA EL MIL NOVECIENTOS» (1933-1938)

En estos lugares no podía haber sitio para la miseria; ni siquiera lo había para la muerte. No había lugar donde morir —por eso sus dueños morían en el sanatorio, pero los muebles iban en seguida a sus primeros herederos, los chamarileros. En ellos la muerte no estaba prevista —por eso estaban tan a gusto durante el día, y por la noche creaban el escenario de nuestros sueños más impresionantes. Y sucedió que en esa casa —era en Blumeshof, 10 o 12—, en la que transcurrieron tantos momentos inolvidables de mi infancia, cuando, acompañado de las notas de los estudios para piano, se me permitía hojear sentado en un sillón los «cuadernillos de pasatiempos», en un umbral de esa casa sufrí una pesadilla. Mi vida consciente no conserva imagen alguna de las escaleras de entrada. En cambio las recuerdo aún hoy como escenario de un sueño que tuve una noche de aquellos buenos años. En ese sueño aparecía la casa con su escalera como campo de fuerzas de un fantasma que me esperaba suspendido, no sin dejarme el camino libre y manifestárseme sólo cuando aún me quedaban por subir los últimos peldaños. Allí, me retenía.

[GS VI, 501]

## *Un fantasma*[8]

Durante todo el día mantuve un secreto: el del sueño de la pasada noche. Era un sueño inquietante. Se me había aparecido un fantasma. El lugar en que lo hizo no existía propiamente, y seguro que no fue nuestra vivienda, pero guardaba mucha similitud con uno que yo conocía, un lugar excitante e inaccesible: la esquina del dormitorio de mis padres, que formando arco estaba separada del resto de la pieza por una pesada y descolorida cortina violeta, en la cual se colgaban las batas, vestidos de casa y cubrecamas de mi madre: la oscuridad detrás de la cortina era impenetrable, y esa esquina era el inquietante contrapunto nocturno del espacio claro y alegre que a veces se abría en su armario ropero, en el que sobre unos estantes adornados con ribetes blancos, cuyo texto bordado en azul estaba tomado de *La campana*, se hallaban apiladas sábanas, mantelerías, servilletas y fundas. Un dulce aroma a lavanda surgía de los pequeños saquitos de seda de varios colores que pendían de las caras interiores de las puertas del armario. Eran el infierno y el paraíso en los que se había dividido la vieja y misteriosa magia del tejido que una vez había ocupado su espacio en el torno de hilar. El sueño había venido desde abajo, surgiendo del mundo malo: un fantasma que colocaba en una percha gran cantidad de telas de seda unas sobre otras. El fantasma robaba aquellas sedas. No las agarraba, ni se las llevaba, no hacía con ellas, ni les hacía a ellas, nada bien apreciable, bien claro y distinto, y, sin embargo, yo sabía que las robaba, igual que en las leyendas la gente que contempla un banquete de espíritus sabe que esos

muertos lo celebran aunque no los vean comer o beber. Ese era el sueño cuyo relato me había reservado. Pero la noche siguiente yo noté, en estado de duermevela, cómo a altas horas de la noche mi padre y mi madre entraban en mi pieza sin hacer ruido. Sin embargo, no vi si se encerraron conmigo, y cuando a la mañana siguiente me levanté, no había nada para desayunar. La vivienda había sido desvalijada. Al mediodía llegó mi abuela de Berlín con lo imprescindible. Una enorme banda de ladrones había penetrado por la noche en la casa. Por fortuna, el ruido que hicieron permitió inferir el número de individuos, y mi madre consiguió detener a mi padre, que armado solamente con un cortaplumas había querido enfrentarse a ellos. La peligrosa visita había durado hasta la madrugada —en vano habían permanecido mis padres al amanecer junto a la ventana para hacer señales hacia afuera: la banda pudo hacerse tranquilamente con todo lo que halló. Mucho más tarde fue arrestada, y resultó que su organizador, un asesino recluso con numerosos antecedentes, era sordomudo. Me llenó de orgullo que me interrogaran sobre los sucesos de la noche pasada —porque creían haber hallado indicios de la complicidad de la sirvienta, puesta en la verja con los asaltantes—. Pero más orgulloso me sentí de que me preguntaran por qué había silenciado mi sueño, que yo conté como una profecía.

[GS VI, 503 y s.]

## UN FANTASMA

Fue una noche de mi séptimo u octavo año ante nuestra residencia de verano en Babelsberg. Una de nuestras sirvientas pasa un rato junto a la puerta enrejada que conduce recta en dirección a una alameda, ya no recuerdo cuál. El gran jardín por cuyos márgenes silvestres me había ido arrastrando poco a poco ya se ha cerrado para mí. Ha llegado la hora de acostarse. Tal vez me harté de mi juego preferido, y en la maleza, junto a la alambrada, me he puesto a disparar flechas de goma con mi pistola Eureka en dirección a los pájaros de madera, que por la fuerza del golpe iban cayendo desde la redonda superficie de la pintada columna donde estaban posados. Durante todo el día yo me había guardado mi secreto: el del sueño que tuve la noche anterior. En él se me había aparecido un fantasma. Me sería difícil describir el lugar en el que sucedió. Se parecía a uno que yo ya conocía, pero al cual no tenía acceso. Era en la habitación donde mis padres dormían, en un rincón recubierto por la cortina de felpa desteñida de color violeta, tras la que estaban las batas de mi madre. La oscuridad tras la cortina era insondable: pues aquel rincón venía a ser como el sospechoso compañero de ese luminoso paraíso que se abría con el armario de mi madre. Sus anaqueles, por los cuales se extendía una cita tomada del poema de Schiller que tituló el poeta *La campana, con* las letras bordadas en azul y rematadas con ribetes blancos, cargaban en sus pilas ordenadas con la ropa de cama y de la casa, sábanas, fundas, manteles, servilletas. Un intenso aroma de lavanda procedía de unos saquitos de seda que se balanceaban sobre el forro fruncido

de la parte interna de las puertas. Así, el viejo hechizo de las artes de tejer y de coser, que tuvo en otros tiempos su lugar en la rueca, se dividía en un cielo y un infierno. Pero mi sueño trataba de éste último; un fantasma actuaba en una estantería de madera desde la cual colgaban unos paños de seda. El fantasma entonces los robaba. No los arrebataba de un tirón, de la misma forma que tampoco se los llevaba consigo; no hacía nada con ellos. Sin embargo, yo sabía a ciencia cierta que los estaba robando; al igual que sucede en las leyendas, que las personas que dan con un banquete espectral saben que unos espíritus han estado comiendo y bebiendo, aunque no los hayan visto hacerlo. Pues este sueño fue el que me guardé. A la noche siguiente, vi cómo mis padres entraban de repente en mi habitación a una hora del todo inusual; era como si un segundo sueño se sumara con ello al anterior. Sin embargo, no vi que se encerraran en mi habitación con llave. La mañana siguiente, al despertarme, no había nada que desayunar. Entonces comprendí que nos habían desvalijado la casa. A mediodía vinieron los parientes con las cosas de más necesidad. Una banda entera de ladrones había entrado en la casa por la noche. Sin duda fue una suerte que el ruido permitiera hacerse idea de su número. La peligrosa visita había durado hasta la hora del amanecer, y mis padres habían esperado tras mi ventana a que aclarara el día, con la esperanza, que resultó vana, de poder hacer señas a la calle. Me encontré enredado en el suceso. Yo no sabía nada todavía de lo que había hecho la sirvienta que se pasó la tarde allí arrimada a la enrejada puerta; pero mi sueño de dos noches antes hizo que me prestaran atención. Igual que la mujer de Barba Azul, mi curiosidad se vio de pronto dentro de su apartada habitación. Mientras hablaba, comprendí horrorizado que nunca debería haber contado mi sueño.

[OC IV/1, 221-223]

## *Un villancico*[9]

De todas aquellas canciones, la que más me gustaba era un villancico que me proporcionaba el consuelo por la pena aún no sentida, pero ahora por vez primera presentida, que sólo la música puede darnos. La canción comenzaba así «Ich lag und schlief da träumte mir / ein wunderschöner Traum. / Es stand auf einem Tisch vor mir / der schönste Weihnachtsbaum[10]». Pero no era sólo el encanto de la melodía lo que me hacía amar tanto ese villancico; es que ese encanto conseguía que yo ordenara y entendiera el texto como si el soñador —tal me parecía— no estuviera, dentro de su sueño, despierto y de pie puesto frente al árbol, sino que en el villancico aquel durmiente tenía su sueño al lado, tal como en los cuadros de los pintores primitivos la Virgen está junto al lecho de un enfermo o un durmiente, al cual se aparece; es decir, que la «mesa frente a mí» se encontraba al lado de esa cama. Y el canto traspasaba tantas veces el umbral entre el sueño y la vigilia, que ese umbral resultaba ya impreciso por lo tan transitado como estaba.

# VIEJOS LIBROS

[…] El libro estaba puesto en una mesa demasiado alta. Al leer me tapaba los oídos. Con igual silencio había oído yo contar historias. Pero no a mi padre, por supuesto. Sin embargo, a veces, en invierno, cuando me hallaba junto a la ventana en la caldeada habitación, la ventisca de nieve me contaba historias en silencio. Mas lo que me contaba no lo pude captar exactamente, dado que lo nuevo se infiltraba, incesante y espeso, entre lo que me era conocido. En cuanto me adhería estrechamente a un tropel de copos, me daba cuenta al punto de que habría tenido que entregarme a otro que penetraba de repente en él. Había llegado el momento de seguir en el torbellino de las letras las historias que se me habían escapado mientras estaba junto a la ventana. Los remotos países en que transcurrían las historias iban jugando unos con los otros, al igual que los copos. Y como al nevar la lontananza ya no lleva a lo lejos, sino en dirección al interior, Babilonia y Bagdad, Akko y Alaska, Tromsö y Transvaal estaban ahora ya dentro de mí. Y la suave atmósfera de novelón que los impregnaba entró en mi corazón, irresistible, manteniéndolo fiel a los viejos volúmenes gastados.

¿O se mantuvo fiel a unos volúmenes aún más antiguos, ilocalizables, a esos volúmenes tan maravillosos que sólo pude ver de nuevo en sueños? ¿Cuáles eran sus títulos? Yo tan sólo sabía que habían desaparecido tiempo atrás y que ya nunca los encontraría. Ahora estaban dentro de un armario, del que comprendí, al despertar, que no lo había visto nunca antes. En

sueños se me hizo un viejo conocido. Mas los libros no estaban levantados, sino tumbados en un rincón del tiempo. Dentro de ellos había una tormenta. Abrir uno me habría conducido a un espacio en cual se nublaba todo un texto cambiante y sombrío que se hallaba preñado de colores. Unos borboteantes y fugaces que iban siempre a parar en un violeta que parecía venir del interior de algún animal sacrificado. Tan innombrables y significativos como lo era ese mismo violeta proscrito eran los títulos que los distinguían, títulos cada uno de los cuales me parecía más extraño y familiar. Pero antes de distinguir ninguno de ellos me despertaba sin haber rozado siquiera los viejos libros infantiles.

[OC IV/1, 274 y s.]

## *La luna*[11]

Noche de luna de Welti
La tierra rompió, en una extensa ola que parecía surgir de una era primigenia, contra esta ventana. Y la cresta subía a ese caballero basta la dama, como pudieron ascender en el pasado sobre crestas de olas las sirenas basta Odiseo. Cierto que aquel mar era extraño a los griegos. Pero la tierra que aquí iba elevando al caballero basta la ventana era tal vez del mismo material que la dama que esa noche había perdido la mirada junto a aquel durmiente, que así se convirtió en un cadáver, en la forma [?] lejana e imprecisa. Mas lo que en aquel claro se veía, ¿era la tierra, cuyo satélite es la luna? ¿No había el disco lunar cambiado el orden de la naturaleza, de manera que la tierra se había convertido ahora en un satélite de la luna, en compañera suya, en la que ahora el orden de los días estaba invertido, la mujer mandaba, la tierra era el mar y el sueño la muerte?

El vaso de agua
Y de nuevo apareció el rayo de luna cual varita de mago que invierte el orden de la naturaleza. Y ese eco que ahora llegaba hasta mí, cuanto más atento lo escuchaba, ahí, en mi interior, tanto más parecía un viejo sonido, escuchado ya hacía mucho tiempo. El pasado parecía ya tener ocupados todos los lugares de esa tierra satélite, y así no pude acercarme hasta mi cama sin la angustiosa preocupación de que, cuando fuera a subirme a ella, me encontrara

a mí mismo allí acostado. La preocupación tan sólo se me fue cuando sentí la espalda en el colchón.



Albert Welti, *Noche de luna*

La luna

Mi primer movimiento sería luego el de acercarme al fin a la ventana. Miré a través de las rendijas de la persiana los edificios traseros. Pero algunas veces mi mirada llegaba más arriba. Y entonces podía suceder que, mirando al cielo, la luna entrase en mi campo de visión destacándose luminosa sobre el firmamento. Nunca por mucho tiempo, pues siempre me parecía aconsejable apartar con rapidez mi vista de ella.

En la oscuridad

La luna se desplazaba lentamente; a veces había abandonado mi habitación antes de que volviera yo a dormirme. Luego fue una pregunta la que se deslizó en la oscuridad; pero hoy creo que era la otra cara, una cara sombría, del miedo que me daba la luz de la luna. Mas la pregunta era: ¿por qué hay algo en el mundo, por qué existe el mundo? Con renovado asombro noté que nada podía ahora obligarme a pensar el mundo. El mundo habría podido no existir. Tal no existencia no era para mí en nada más contraria o más extraña que este existir, de cuya escena para mí más familiar un rayo de luna conseguía extrañarme.

El sueño

Así estaba cautivo de las noches de luna que las rendijas de mi persiana reflejaban en la colcha de mi cama. Pero, una vez, la luna se me presentó por encima de la fachada de la casa. La infancia hacía tiempo que había quedado atrás cuando hubimos de medirnos —frente a frente. Y al final se produjo el gran encuentro.

Pero, una vez, la luna se me presentó por encima de la fachada de la casa. La infancia hacía tiempo que se había ya quedado atrás. Pero nunca, antes ni después, se me mostró, junto con la luna, tan claramente la imagen de los míos. Y, en ese sueño, me veía a mí mismo en medio de ellos. Solamente mi hermana estaba ausente. «¿Dónde está Dora?», decía mi madre. Pues la luna llena que había

estado en el cielo, de pronto se había hecho cada vez más grande, y al acercarse más y más despedazó la tierra por completo. La barandilla del balcón de hierro en el que todos estábamos sentados se hizo pedazos, y los cuerpos que lo habían habitado se desintegraron con rapidez en sus partículas.

Cuando desperté en medio de la oscuridad de la noche, el mundo no era más que una muda y única pregunta. Puede que esa pregunta, sin que lo sospechara por entonces, residiera en los pliegues de la cortina de felpa que colgaba delante de mi puerta para absorber los ruidos. Puede también que su origen fuese sólo un reflejo que se veía en las bolas de latón en que terminaban las patas de mi cama. Y tal vez sólo fuese el residuo de un sueño que se solidificó al despertar.

# LA LUNA

La luz que la Luna emite nunca se dirige al escenario de nuestra vida diurna. El círculo que ilumina dicha luz de manera incierta parece pertenecer sin duda alguna a una Tierra contraria o adyacente. Porque ya no se trata de la Tierra a la que sigue su satélite, la Luna, sino de la Tierra transformada en un satélite de la propia Luna. Su amplio seno, cuyo hálito era el tiempo, se ha quedado inmóvil; la Creación ha vuelto al fin a casa y puede colocarse nuevamente el velo de viuda que el día le había brutalmente arrancado. Aquel pálido rayo que llegaba hasta mí pasando la celosía de madera me lo daba a entender bien claramente. Yo dormía inquieto, la Luna fragmentaba mi dormir con sus constantes idas y venidas. Y si se encontraba en mi habitación cuando yo despertaba, yo me veía como desplazado, pues la habitación sólo quería albergarla a ella.

Lo primero sobre lo que caía mi mirada eran las dos jofainas color crema de que se componía mi lavabo. A lo largo del día no se me ocurría criticarlas. Pero, a la luz de la Luna, esa cinta azul que se extendía por la parte superior de las jofainas era todo un escándalo. Simulaba ser una cinta tejida que iba realizando un dobladillo. Y es que, en efecto, el borde en que terminaban las jofainas se encontraba plegado como una golilla. Unas grandes jarras estaban puestas en medio de las dos, hechas con la misma porcelana y adornadas con el mismo dibujo de flores. Al bajar de la cama tintineaban, y ese tintinear se trasplantaba por el revestimiento de mármol del lavabo a las bandejas, así como a los vasos y

garrafas. Me alegraba mucho percibir un signo de vida en el entorno nocturno (aunque éste tan sólo fuera el eco de mi propia vida), pero en realidad era un signo bien poco fiable, siempre bien dispuesto a engañarme como un falso amigo en el momento en que menos lo pensara. Algo que sucedía al levantar la garrafa con la mano para echar agua a un vaso. El borbotear de aquella agua, como el ruido con el cual yo sujetaba primero la garrafa y luego el vaso, todo esto sonaba en mis oídos a la manera de la repetición. Pues todos los lugares de esa Tierra contigua a la que había sido arrebatado parecían estar íntegramente ocupados ya por el pasado. Así que cada sonido y cada instante se me presentaba como siendo un doble de sí mismo. Tras haberlo aguantado por un rato, me acercaba a mi cama temiendo hallarme ya tendido en ella.

Este miedo desaparecía cuando sentía el colchón contra mi espalda. Entonces nuevamente me dormía, y la luz de la Luna iba ahora saliendo lentamente de mi habitación. Y a menudo ya todo estaba oscuro cuando me despertaba por segunda o por tercera vez. La mano era siempre la primera que se animaba a emerger del foso del sueño, en el que había encontrado protección respecto del soñar. Y así como después de una batalla te puede sorprender una granada que no estalló en su momento, la mano era consciente de que podía caer víctima de un sueño tardío. Cuando, a continuación, la trémula luz de la noche tranquilizaba a la mano y a mí mismo, por fin quedaba claro que respecto del mundo no quedaba sino una única pregunta tercamente obstinada. Puede ser quizá que esta pregunta residiera en los pliegues de la pesada cortina que había ante mi puerta, para que amortiguara los ruidos. Y puede que no fuera sino un mero residuo de las noches pasadas. Podría ser, por último, que fuera la otra cara de la misma extrañeza que la Luna había difundido por encima de mí. La pregunta decía: ¿por qué hay algo en el mundo?, ¿por qué existe el mundo? Constaté con asombro que nada hay en el mundo que me imponga obligarme a concebirlo. Su inexistencia no me habría sido más problemática que

su existencia, que parecía hacer señas a esa inexistencia. Y, con esta existencia, el juego de la Luna resultaba muy fácil.

Mi infancia casi había terminado cuando por fin la Luna pareció dispuesta a manifestar durante el día su firme pretensión sobre la Tierra, que hasta entonces había planteado solamente de noche. Levantada sobre el horizonte, grande pero muy pálida, así estaba la Luna en el cielo de un sueño encima de las calles de Berlín. Pero todavía era de día. Me rodeaban los míos, algo rígidos, como se ve en un daguerrotipo. Faltaba sólo mi hermana. «¿Dónde está Dora?», oí preguntar a mi madre. La Luna llena empezó a crecer de repente, y lo hacía con toda rapidez. Al irse aproximando más y más, resquebrajó el planeta. La barandilla del balcón de hierro tras la que habíamos contemplado nuestra calle se cayó en pedazos, y los cuerpos que lo habían ocupado se desmenuzaron en todas direcciones a gran velocidad. Y esto porque el embudo que la Luna había ido formando al acercarse se tragaba todo. Nada podía albergar ni la esperanza de pasar por él sin sufrir una gran transformación. «Si ahora hay dolor, entonces Dios no existe», me oí decir mientras recogía lo que quería llevarme. Metí todo en un verso que era mi despedida. «O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!»[12]. Sin embargo, mientras que intentaba entregarme a estas palabras, me desperté de pronto. Y entonces el horror con que la Luna acababa ahora mismo de cubrirme parecía anidar en mi interior, eterno, inconsolable, para siempre. A diferencia de otros despertares, éste no le marcaba al sueño su meta, sino que me indicaba que esa meta se le había escapado, y que el gobierno de la Luna, que yo había conocido aún siendo niño, había fracasado por completo, para toda una era.

[OC IV/1, 243 y s.]

# PARTIDA Y RETORNO

La franja de luz bajo la puerta del dormitorio, la noche de la víspera, cuando los otros aún estaban levantados, ¿no era la primera señal para el viaje? ¿No entraba en la noche de los niños, llena de expectativas, como más adelante, en la noche del público teatral, entra la franja de luz bajo el telón? Creo que el barco que nos cogía en sueños a menudo se meció ante nuestras camas entre el estruendo de olas de las conversaciones y la espuma del ruido de los platos; luego, a primera hora de la mañana, nos dejaba por fin, enfebrecidos, como si hubiéramos vuelto de ese viaje que estábamos a punto de iniciar.

[OC IV/1, 188]

# INFORTUNIOS Y CRÍMENES

[…] El infortunio reinaba por doquier; la ciudad y yo lo habríamos mimado, mas no se dejaba ver en parte alguna. ¡Cuánto me habría gustado mirar por las ventanas bien cerradas en el Hospital Reina Isabel! Pasando por delante, por la Lützowstraße, me había llamado la atención que las persianas de algunas ventanas se encontraban bajadas incluso a pleno día. Pregunté, y me dijeron que en esas habitaciones yacían «los enfermos graves». Los judíos, cuando oyeron hablar del ángel de la muerte que iba a ir marcando con el dedo las casas de los egipcios donde iba a morir el primogénito, debían imaginarse aquellas casas con horror tan grande como yo esas ventanas en que las persianas se encontraban cerradas. Pero, el ángel de la muerte ¿realizaba su obra en realidad? ¿O un día subían las persianas y el enfermo se asomaba sano? ¿No habríamos querido ayudar a la muerte, al incendio o al granizo que golpeaba terco mis cristales sin llegar a romperlos? Y ¿en verdad es extraño que, cuando por fin se presentaron infortunio y crimen, su directa experiencia aniquilara todo lo que existía alrededor, incluido ese umbral en donde el sueño y lo real se dividen? Porque yo ya no sé si esta experiencia procedía de un sueño o si aparecía en muchos sueños. En todo caso, estaba ahí presente en el instante en que rozaba la «cadena».

«No olvides poner la cadena», me dijeron cuando al fin permitieron que abriera la puerta. El miedo a un pie que se introduce en ella me acompañó fielmente durante toda mi infancia. Y entre estos miedos se extiende, interminable como lo es el tormento del

infierno, el temor causado por el miedo a que la cadena no esté puesta. En el despacho de mi padre hay un señor. No está mal vestido, y parece no haberse dado cuenta de que mi madre está ahí presente, porque habla por encima de ella, como si ella no fuera sino aire. El que yo esté en la habitación contigua le resulta del todo irrelevante. El tono en que habla es más bien cortés, sólo ligeramente amenazante. Lo peligroso es el silencio cuando calla. En esta casa no hay ningún teléfono, y la vida de mi padre está pendiente de un hilo. Pero él tal vez no se da cuenta, y cuando se levanta del escritorio, que aún no ha tenido tiempo de abandonar, para expulsar al hombre que se ha metido en casa, y que además se piensa quedar dentro, éste se le adelanta, cierra y guarda la llave. Mi padre tiene cortada la retirada, mientras que mi madre continúa sin importarle al otro en absoluto. Lo espantoso de él es su manera de pasarla por alto, tal como si ella se encontrara aliada con él, con el asesino chantajista.

Como también esta oscura prueba pasó sin dejarme solución de su enigma, siempre he entendido a las personas que se lanzan de pronto a la primera alarma de incendios que encuentran. Son como altares en medio de la calle ante los que imploramos a la funesta diosa del infortunio. […]

[OC IV/1, 235-236]

# 4. «EL SOÑADOR EN SUS AUTORRETRATOS[13]» (1932-1933)

## EL NIETO

Habíamos decidido visitar a la abuela. Fuimos en coche de punto. Ya era tarde. Por los cristales de la portezuela se veía la luz de algunas casas en el viejo barrio del Oeste. Y me dije: «Es la luz de *aquella época*». Pero, poco después, una fachada blanca inacabada en medio de un grupo de casas antiguas me recordó el presente. El coche de punto atravesó la Potsdamstraße por donde se cruza con la Steglitzstraße. Al seguir su camino al otro lado, me pregunté cómo eran las cosas de antes, de cuando mi abuela aún vivía. ¿No había todavía campanillas en el tiro del coche de caballos? Agucé mis oídos para averiguar si aún existían y las escuché. Al mismo tiempo, el coche pareció como si ya no rodara, sino que resbalara por la nieve. Había nieve en la calle. Las casas iban unidas por arriba, con tejados de formas muy extrañas, y entre ellas tan sólo se veía un trocito de cielo. Además se veían unas nubes parcialmente cubiertas por los tejados y con una forma circular. Pensé en señalar hacia esas nubes y me sorprendió al advertir que las llamaban «Luna». En casa de la abuela resultó que habíamos traído todo lo necesario para atendernos. En una gran bandeja llevaban a lo largo del pasillo café y pasteles. Pero comprendí que la llevaban hacia el dormitorio de la abuela, y me defraudó comprobar que ella no estuviera levantada. Fui a su dormitorio, pues hacía ya mucho que no la veía. Cuando entré, en la cama había una chica vestida de

azul, pero su vestido no era nuevo. No estaba tapada, y parecía sentirse muy a gusto en aquella amplia cama. Salí y vi en el pasillo seis o incluso más camas de niño, colocadas una junto a otra. En cada una de ellas se sentaba un bebé vestido de adulto. No me quedó más remedio que suponer que eran de la familia. Esto me extrañó y me desperté.

[OC IV/1, 371]

# EL VIDENTE[14]

La parte alta de una gran ciudad. Un circo romano. Ya es de noche. Se celebra una rápida carrera de carros; y —según me dice una consciencia oscura— se trata de Cristo. La meta está en el centro de la imagen del sueño. Desde la plaza del circo, la colina desciende en pendiente escarpada hacia la ciudad. A sus pies pasa ahora un tranvía dentro de cuyo último vagón veo vestida con el traje rojo y chamuscado de los condenados a una que conozco. El tranvía se marcha, y ante mí de repente aparece su novio. Los satánicos rasgos de su rostro, indescriptiblemente hermoso, vienen acompañados de una sonrisa tímida. El levanta las manos, en las que sostiene una varita, y diciendo de pronto las palabras «Ya sé yo que tú eres el profeta Daniel» me la rompe contra mi cabeza. Y en ese instante me convierto en ciego. Bajamos juntos cruzando la ciudad; al poco tiempo llegamos a una calle en cuyo lado derecho hay unas casas, a la izquierda se ve un gran descampado y al fondo una puerta. Nos dirigimos entonces hacia ella. Un fantasma aparece de repente en la ventana de la planta baja de una casa que tenemos ahora a la derecha. Y nos va acompañando por el interior de cada casa. Atraviesa todas las paredes y siempre se sitúa a la misma altura que nosotros. Veo todo esto, aunque estoy ciego. Tengo la impresión de que mi amigo sufre bajo las miradas del fantasma. Así que intercambiamos nuestros sitios: yo avanzo por el lado de las casas, y así lo protejo. Al llegar a la puerta, desperté.

[OC IV/1, 371-372]

# EL AMANTE

Andaba con mi novia por ahí; íbamos realizando juntamente algo a medio camino entre una escalada y un paseo, y ahora estábamos cerca de la cumbre. Extrañamente, pensaba que esa cumbre era un largo palo que ascendía hacia el cielo, sobresaliendo bastante por encima de la pared de roca. Pero cuando llegamos allí arriba, vi que no se trataba de una cumbre, sino de una meseta atravesada por una ancha carretera, ceñida de altas casas a ambos lados. Ya no íbamos a pie, sino en coche, juntamente sentados en el asiento trasero, según creo ahora recordar; y es posible que el coche cambiara alguna vez de dirección mientras fuimos en él. Me incliné hacia mi amada para besarla, pero ella entonces no me ofreció su boca, sino solamente su mejilla. Mientras la besaba me di cuenta de que era una mejilla de marfil, longitudinalmente atravesada por unos surcos negros que me impresionaron por lo bellos.

[OC IV/1, 372]

# EL SABIO[15]

Me veo en los grandes almacenes Wertheim, ante una cajita que contiene figuras de madera, por ejemplo una oveja del estilo de los animales que iban en el Arca de Noé. Pero esta oveja era más lisa y no estaba pintada. Me atrajo este juguete. Cuando me lo enseñó la dependienta, vi que estaba construido a la manera de las placas mágicas que vienen en algunos de los juegos de magia: unas planchas pequeñas rodeadas por cintas de colores que se alinean unas junto a otras y que son ahora azules, ahora rojas, según vayas jugando con las cintas. Al darme cuenta de esto me gustó más aún ese juguete. Pregunto a la dependienta por el precio y me sorprende que cueste más de siete marcos. De manera que tengo que renunciar a comprarlo, aunque me es muy difícil. Cuando me aparto, mi última mirada ve de pronto algo inesperado. La construcción ha cambiado. Ahora la plancha lisa es un plano inclinado, y a su final hay una puerta. Un espejo la llena. En este espejo veo lo que sucede sobre el plano inclinado, que en realidad es una calle: dos niños corren por el lado izquierdo. Ahí no hay nadie más. Todo esto por debajo del cristal. Casas y niños están coloreados. Así que ya no puedo resistirme; pago el precio y me llevo mi juguete. Luego, a la tarde, se lo quiero enseñar a mis amigos. Pero en Berlín hay disturbios. La multitud amenaza con asaltar el café en el que nos hemos reunido; entonces recorremos mentalmente los demás cafés, pero no hay ninguno que parezca seguro. De modo que nos vamos al desierto. Ahí es de noche; montamos las tiendas; muy cerca de ellas hay unos leones. No he olvidado mi joya; se la quiero enseñar

a mis amigos, pase lo que pase. Pero la ocasión no se presenta. África nos fascina demasiado; así que me despierto antes de poder contar el secreto que de pronto acabo de entender: los tres tiempos en que el juguete se despliega. Primera plancha: esa calle de colores donde corren dos niños. Segunda plancha: una maraña de finos y ajustados engranajes, émbolos y cilindros, rodillos y transmisiones, todo hecho de madera y en *una* sola superficie, sin que haya ni gente ni ruidos. Y por último la tercera plancha: el nuevo orden en la Rusia de los soviets.

[OC IV/1, 373]

# EL DISCRETO[16]

Como en el sueño sabía que en muy poco tiempo me marcharía de Italia, me fui de Capri hasta Positano. Creía que parte de ese territorio está sólo al alcance del que arriba a una zona abandonada, a la derecha del embarcadero. El lugar de mi sueño no tenía nada que ver con el lugar real. Subí campo a través por una pendiente larga y escarpada, y llegué a una carretera abandonada que atravesaba un bosque de abetos tétrico y podrido. Crucé la carretera y miré hacia atrás. Vi un corzo, una liebre o algo parecido que corría a lo largo de esta carretera, de izquierda a derecha. Yo iba en línea recta; sabía que Positano estaba lejos de esta soledad, hacia la izquierda, debajo del bosque. Di todavía unos pasos más y pude ver al fin la parte vieja y abandonada de ese pueblo: una plaza grande y cubierta de hierba a cuya izquierda había una iglesia muy alta, hecha en estilo antiguo, y a cuya derecha se veía, por el lado más corto, una especie de capilla o baptisterio como un nicho gigante. Tal vez algunos árboles estaban acotando aquel lugar. Había en todo caso una verja de hierro que rodeaba la plaza, sobre la cual ambos edificios se mantenían a una gran distancia. Me acerqué a la verja y vi un león dando saltos mortales sobre el centro, pero no se elevaba demasiado del suelo. Y vi horrorizado algo después un toro enorme de cuernos gigantescos. En cuanto vi a ambos animales, salieron por un agujero de la verja en el que no había reparado. Pero aparecieron al instante algunos sacerdotes, y junto a ellos vi a otras personas que se pusieron en fila y a sus órdenes para hacer frente a aquellos animales, cuyo peligro parecía conjurado. Y

después no recuerdo nada más, salvo que uno de aquellos sacerdotes se situó ante mí y me preguntó si era discreto; le contesté que sí con voz sonora cuya serenidad me sorprendió aún estando sumido en aquel sueño.

[OC IV/1, 374]

# EL CRONISTA[17]

El emperador va a ser juzgado. Pero hay sólo un estrado y una silla, y ahí justo ante ella van interrogando a los testigos. El testigo era ahora justamente una mujer con su hija que iba explicando que el emperador la había arruinado con su guerra. Para corroborarlo mostró dos objetos, que eran ya todo lo que le quedaba. El primer objeto era una escoba con un rabo muy largo; con ella limpiaba su casa la mujer. El segundo era una calavera. «El emperador me ha hecho tan pobre —dijo ella de pronto— que no tengo otro recipiente en el que pueda darle de beber a mi hija».

[OC IV/1, 374-375]

# 5. ALGUNOS SUEÑOS (1929-1939)

## DEMASIADO CERCA

Me encuentro en un sueño, en la orilla izquierda del río Sena, ante Notre-Dame. Yo estaba ahí, pero en realidad no había nada que se pareciera a Notre-Dame. Un macizo edificio de ladrillo sobresalía un poco por encima de un alto revestimiento de madera. Pero yo me encontraba subyugado, pues me subyugaba la nostalgia. La intensa nostalgia de París, donde me encontraba en ese sueño. Pero, entonces, ¿a qué se podía deber esa nostalgia? ¿De dónde procedía pues su objeto, desfigurado e irreconocible? Lo que pasaba era que en el sueño me había acercado demasiado al objeto. La singular nostalgia que aquí me asaltó, en el corazón de aquel objeto que me provocaba mi nostalgia, no era la que entra desde lejos a través de la imagen. Era sin duda la feliz nostalgia que ya ha atravesado por entero el umbral de la imagen y de la posesión, y ya sólo conoce la fuerza del nombre a partir de la cual vive lo amado, y cambia, rejuvenece y envejece, y, carente de imagen por completo, es refugio de todas las imágenes.

[OC IV/1, 370; Sombras breves, 1929]

Un sueño de la primera o la segunda noche de mi estancia en Ibiza[18]: iba a casa, de noche —por más que no era propiamente mi casa, sino una lujosa vivienda alquilada en la que, en el sueño, había localizado la que ocupaban los Seligmann. Entonces encontré, estando ya muy cerca del portal de la casa, a una mujer que desde una calle lateral se me aproximaba a toda prisa y que, tan rápidamente como pasó ante mí, me musitó: voy a tomar el té, voy a tomarlo. No cedí a la intensa tentación de seguirla, sino que entré en la casa de los S, donde me esperaba una desagradable sorpresa: al poco de entrar, el niño de la casa me agarró la nariz. Entre enérgicas protestas cerré la puerta de golpe. Pero apenas me hallaba afuera de nuevo, cuando en la misma calle, la misma mujer se acercó rápidamente hacia mí y me dijo de nuevo las mismas palabras; yo la seguí esta vez. Pero, para mi frustración, no se dejó abordar, sino que caminó con la misma premura a lo largo de una calle con cierta pendiente, hasta que, delante de una verja de hierro, se puso en contacto con un montón de prostitutas que, visiblemente, se encontraban junto a su cuartel. No lejos de allí había un guardia. Entre ese bochorno desperté, acordándome entonces de que la provocativa blusa de seda de la mujer, extrañamente rayada, tenía los colores verde y violeta: es decir, los colores de Fromms Akt.

[GS VI, 447; Diario, Ibiza, verano de 1913]

Otro sueño[19] (en Berlín, poco antes del viaje). Caminaba con Jula; habíamos emprendido algo intermedio entre una excursión de montaña y un paseo, y nos acercábamos a la cumbre. Extrañamente me dio por reconocerla en un poste muy alto que apuntaba oblicuo en dirección al cielo y que, saliendo de una pared de roca inclinada, la cortaba de pronto. Cuando llegamos arriba, no había ninguna cumbre, sino una altiplanicie sobre la cual se alargaba una ancha calle con vetustas casas bastante altas puestas a ambos lados. Entonces ya no íbamos a pie, sino sentados juntos, en el asiento trasero de un vehículo que recorría la calle; puede que cambiara de dirección mientras permanecíamos en él. Me incliné hacia Jula intentando besarla. Pero ella no me ofreció la boca, sino la mejilla. Mientras la besaba, observé su mejilla de marfil recorrida a lo largo por unos diminutos surcos negros artísticamente trazados con espátula que me cautivaron por su intensa belleza.

[GS VI, 447 y s.; Diario, Ibiza, verano de 1932]

# UN SUEÑO[20]

Los O… me mostraban su casa en la India holandesa. La habitación en que me encontraba estaba enteramente recubierta con madera oscura y causaba impresión de bienestar. Pero esto era poco, me dijeron después mis anfitriones: lo en verdad admirable era la vista desde el piso de arriba. Pensé en la vista al mar, que estaba cerca, y comencé a subir por la escalera. Una vez arriba, me situé ante la ventana y miré hacia abajo. Ante mis ojos estaba la habitación, cálida, enmaderada y agradable, que acababa yo de abandonar.

[OC IV/1, 380; 1933]

# UN SUEÑO[21]

Estoy en Berlín; voy sentado en un coche en compañía de dos chicas altamente equívocas. De repente, el cielo se oscurece. «Sodoma», dice ahora una señora de edad avanzada que lleva puesto un pequeño gorro y que de pronto también está en el coche. Así llegamos a una estación de ferrocarril donde las vías salen hacia fuera. Se estaba celebrando ahí un juicio en que las dos partes se encontraban sentadas en el suelo, directamente en los adoquines, entre dos esquinas enfrentadas. La enorme Luna, muy descolorida, que apareció muy baja sobre el cielo, me pareció que simbolizaba la justicia. Luego me encontré formando parte de una reducida expedición que bajaba a lo largo de una rampa, como esa que tienen normalmente las estaciones de mercancías —pues aún seguía dentro del recinto ferroviario—. Nos detuvimos frente a un riachuelo que iba discurriendo entre dos cintas hechas con láminas cóncavas de porcelana, las cuales a su vez iban flotando en lugar de formar la tierra firme, cediendo bajo los pies como las boyas. No estoy seguro de que la segunda estuviera realmente hecha de porcelana. Me parece que era de cristal. En todo caso, estaban recubiertas de flores, que salían a modo de cebollas de unos recipientes de cristal, pero multicolores y con forma de esfera, chocando suavemente sobre el agua, de nuevo, como boyas. Entré por un instante en el parterre de flores de la fila que había al otro lado, y al mismo tiempo escuchaba lo que nos explicaba un funcionario de escaso nivel que nos iba guiando. Finalmente nos dijo que en ese reguero se iban a tirar los suicidas, los pobres que

no tienen otra cosa que una pequeña flor que colocan prendida entre sus dientes. La luz caía ahora directamente encima de las flores. Se podría quizá pensar que el río era una especie de Aqueronte, pero en el sueño no había nada de esto. Entonces me dijeron dónde tenía que apoyar el pie para volver a las primeras tablas. La porcelana era blanca y estriada. Mientras que seguíamos hablando, salimos de las profundidades de la estación. Le señalé a Döblin el raro dibujo compuesto de azulejos que teníamos aún bajo los pies, que se podían fácilmente utilizar para rodar allí una película. Pero los demás no deseaban que se hablara tan públicamente de aquellos proyectos. Mas de repente se nos acercó por el camino hacia abajo un chico harapiento. Lo dejaron pasar tranquilamente, y yo busqué febrilmente en mis bolsillos para ver si encontraba una moneda, una de cinco marcos; pero no la encontré. Cuando finalmente nos cruzamos con él —porque no se detuvo—, le di una moneda más pequeña y a continuación me desperté.

[OC IV/1, 381-382; 1933]

# UNA VEZ MÁS[22]

Soñé que me encontraba nuevamente en el albergue escolar Haubinda, donde me había criado. La escuela se encontraba a mis espaldas, e iba solo por el bosque camino de Streufdorf. Pero ya no existía el sitio donde el bosque terminaba y empezaba el llano donde se desplegaba aquel paisaje —el pueblo y la cima del Straufhain—, y cuando, después de ascender suavemente, me hallaba sobre un monte no muy alto, vi que del lado opuesto se cortaba casi en vertical, y desde la loma, que iba encogiendo mientras descendía, yo veía el paisaje a través de un óvalo de fronda como en un viejo marco de ébano negro. No se parecía al que suponía. Junto a un gran río azulado estaba Schleusingen, que sin duda se encuentra más lejos de allí, mas yo no lo sabía: ¿es Schleusingen o Gleicherwiesen? Todo estaba bañado en colores acuosos, pero sin embargo dominaba un negro denso y húmedo, tal como si fuese la imagen del campo, solamente en sueños duramente labrado, donde se hubieran sembrado las semillas para toda mi vida posterior.

[GS IV, 435; *ca*. 1933]

## *Carta a Toet Blaupot ten Cate*[23]

[…] Pues también mi verano contrasta fuertemente con el último. Me levantaba entonces —y hacerlo así suele ser señal de una existencia verdaderamente plena— todo lo temprano que podía. Ahora en cambio no sólo duermo más, sino mis sueños influyen de forma más insistente —me vuelven más a la mente— por el día. En los últimos días he visto arquitecturas sugestivas y bellas: veía a B y a Weigel presentarse inciertos por la ciudad en forma de dos torres, o en imágenes talladas en portales. Pero el oleaje del sueño, que a menudo rompe contra el día, está motivado —como lo está el del mar por la atracción de la luna— por la potente fuerza de la imagen que emana su persona. Sepa que de menos su presencia más de lo que puedo decir con palabras —y aún más todavía: más de lo que sin duda podría creer […J

[GS VI, 812; 1934]

*6 de marzo* [1938][24] Éstas últimas noches he tenido sueños que me marcan los días. La noche pasada soñé que me encontraba acompañado. Me trataban con afabilidad; creo que eran mujeres sobre todo, que se interesaban por mí y decían cosas buenas de mi aspecto. Creo recordar haber dicho en voz alta: seguramente no viviré ya mucho tiempo —como si aquéllas fuesen las últimas relaciones de amistad, tal como si fuesen un adiós.

Más tarde, inmediatamente antes de despertar, me hallaba en compañía de una dama en la sala de Adrienne Monnier. Allí se celebraba una exposición de cosas que no puedo recordar con precisión. Entre ellas había libros con miniaturas, además de láminas o arabescos forjados y como recubiertos de esmaltes de colores. Los espacios de la sala se hallaban en el piso bajo, junto a la calle, desde la que se podía mirar al interior a través de una gran luna. Yo me encontraba adentro. Al parecer hacía tiempo que la dama se había tratado los dientes con la técnica de la que aquella exposición hacía propaganda. Les había dado un aspecto opalescente. Esos dientes eran mates, y coloridos en tonos verde y azulado. Traté de darle a entender de manera educada que aquella no era la manera correcta para emplear el material. Adivinando mi pensamiento, me precisó que la cara interna de sus dientes se la había teñido en cambio de rojo. Pero yo habría deseado que, para los dientes, los colores más intensos lo fuesen sólo moderadamente.

Los ruidos en mi habitación siempre me han hecho sufrir sobremanera. Pero ayer por la noche, lo reflejaron mis sueños. Me encontraba ante un mapa y, al mismo tiempo, en el lugar que éste representaba. El terreno presentaba un triste aspecto, tremendamente inhóspito; no podría decir si su desolación era la de los desiertos rocosos o la del vacío fondo gris del mapa, sólo poblado por letras. Unas que describían una curva, como siguiendo la línea de una cadena montañosa; las palabras que formaban se hallaban separadas unas de otras, unas veces más y otras menos. Sabía, o me di cuenta, que me encontraba en el laberinto del oído. Pero el mapa era, al tiempo, el del infierno.

[GS VI, 532 y s.]

*28 de junio* [1938] Me encontraba en un laberinto de escaleras. Ese laberinto no estaba cubierto en todas partes. Subía; pero otras escaleras conducían a las profundidades. En un descansillo me di cuenta de que había llegado hasta una cima. Allí se me ofreció otra vista de todo el terreno. Veía a otros aún, sobre otras cimas. Uno sufrió un mareo y se cayó. El mareo se propagó a su alrededor, con lo que otras personas se precipitaron entonces desde otras cimas al vacío. Y cuando yo también empecé a tener esa sensación, me desperté.

El 22 de junio fui a ver a Brecht.

[GS VI, 533 y s.]

## SUEÑO DEL 11/12 DE OCTUBRE DE 1939[25]

## Carta a Gretel Adorno

ma tres chère,

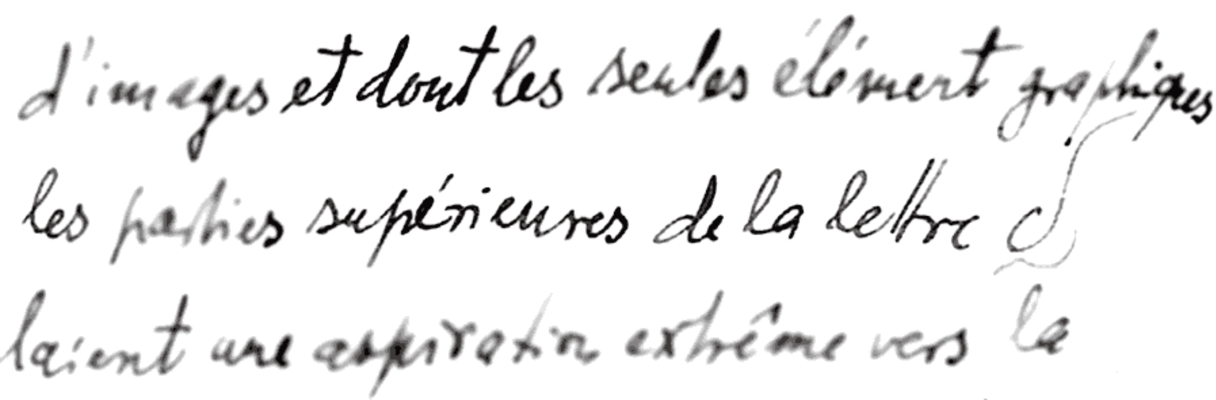
j'ai fait cette nuit sur la paille un rêve d'une beauté telle queje ne resiste pas à l'envie de le raconter à toi. Il y a si peu de choses belles, voire agréables, dont je puis t'entretenir. — C'est un des reves comme j'en ai peut-être tous les cinq ans et qui sont brodés autour du motif «lire». Teddie se souviendra du rôle tenu para ce motif dans mes réflexions sur la connaissance. La phrase que j'ai distinctement prononcé vers la fin de ce reve se trouvait être en français. Raison double de te faite ce récit dans la même langue. Le docteur Dausse qui m'accompagne dans ce rêve est un ami qui m'a soigné au cours de mon paludisme.

Je me trouvais avec Dausse en compagnie de plusieurs personnes dont je ne me souviens pas. Aun moment donné, nous quittâmes cette compagnie, Dausse et moi. Après nous être absentés, nous nous trouvions dans une fouillée. Je m'aperçus que, presqu'à même le sol, se trouvait un drôle genre de couches. Elles avaient la forme et la longueur des sarcophages; aussi semblaient-elles être en pierres. Mais en m'y agenouillant à demie, j'aperçus qu'on s'y enfonçait mollement comme dans un lit. Elles étaient couvertées de mousse et de lierres. Je vis que ces couches étaient distribuées deux à deux. A l'instant où je pensai m'étendre sur celle qui voisinait avec une couche qui je semblait destinée à Dausse, je

me rendis compte que le chevet de cette couche était déjà occupé par d'autres personnes. Nous reprîmes notre chemin. L'endroit ressemblait toujours à une forêt; mais il y avait dans la distribution des fûts et des branches quelque chose d'artificiel qui donnait à cette partie du décor une vague ressemblance avec une construction nautique. En longeant quelque poutre et en traversant quelques marches en bois, nous nous trouvâmes sur une sorte de pont de navire miniscule, une petite terrasse en planches. C'était la que se trouvaient les femmes avec lesquelles vivait Dausse. Elles étaient au nombre de trois ou quatre et me paraissaient d'une grande beauté. La première chose qui m'étonnait fut que Dausse ne me présenta pas. Cela ne me gêna pas plus que la découverte queje fis à l'instant où je déposai mon chapeau sur un piano à queue. C'était un vieux chapeau de paille, un 'panama' dont j'avait hérité de mon père. (Il n'existe plus depuis longtemps.) Je fus frappé, en m'en débarassant, qu'une large fente avait été appliquée dans la partie supérieure de ce chapeau. Au surplus les bords de cette fente présentaient des traces de couleur rouge. — On m'approcha un siège. Cela ne m'empecha pas d'en apporter un autre moi aussi, queje plaçais un peu à l'écart de la table où tout le monde était assis. Je ne m'asseyais pas. Une des dames s'était entre-temps occupé de graphologie. Je vis qu'elle avait en main quelque chose qui avait été écrit par moi et que Dausse lui avait donné. Je m'inquiétais un peu de cette expertise, craignant que certains de mes traits intimes ne fussent ainsi décelés. Je m'approchais. Ce queje vis était une étoffe qui était couverte d'images et dont les seules éléments graphiques queje pus distinguer étaient les parties supérieures de la lettre 'd' dont les longueurs effilées décelaient une aspiration extrême vers la spiritualité. Cette partie de la lettre était au surplus muni d'une petite voile à bordure bleue et la voile se gonflait sur le dessin comme si elle se trouvait sous la brise. C'était là la seule chose queje pus «lire» —le reste offrait des motifs indistincts de vagues et de nuages. L'entretien tourna un moment autour de cette écriture. Je ne me

souviens pas des opinions avancées; en revanche je sais tres bien qu'à un moment donné je disais textuellement: «11 s'agissait de changer en fichu une poésie» [La cosa consistía en transformar una poesía en un pañuelo]. J'avais à peine prononcé ces mots qu'il se passa quelque chose d'intrigant. Je m'aperçus qu'il y avait une parmi les femmes, tres belle, qui était couchée dans un lit. En entendant mon explication, elle eut un mouvement bref comme un éclair. Elle écarta un tout petit bout de la couverture qui l'abritait dans son lit. C'était en moins d'une seconde qu'elle avait accompli ce geste. Et ce ne fut pas pour me faire voir son corps, mais le dessin de son drap de lit qui devait offrir une imagerie analogue à celle que j'avais dû «écrire», il y a bien des années, pour en faire cadeau a Dausse. Je sus très bien que la dame fit ce mouvement. Mais ce qui m'en avait informé était une sorte de vision supplémentaire. Car quant aux yeux de mon corps, ils étaient ailleurs et je ne distinguais nuellement ce que pouvait offrir le drap de lit qui s'était si fugi tivement ouvert pour moi.

Après avoir fait ce rêve, je ne pouvait pas me rendormir pendant des heures. C'était de bonheur. Et c''est pour te faire partager ces heures queje t'écris. […]


d'images et dont les seules élément graphiques
les parties supérieures de la lettre
laient une aspiration extrême vers la

Querida mía[26]:

Esta noche he tenido sobre mi lecho de paja un sueño de tal belleza que no resisto a las ganas de contártelo. Hay tan pocas cosas bellas, o al menos agradables, de que te pueda hablar… —Es uno de esos sueños que quizá tengo cada cinco años y que se trenzan en torno al motivo del «leer». Teddie se acordará del papel que tiene este motivo en mis reflexiones sobre el conocimiento. La frase que pronuncié distintamente al final del sueño fue en francés. Doble razón para relatártelo aquí en la misma lengua. El doctor Dausse, que me acompaña en este sueño, es un amigo que me ha cuidado en el proceso de mi paludismo.

Me encontraba con Dausse en compañía de diversas personas, mas no sé quiénes eran. En un momento dado, Dausse y yo abandonamos esa compañía. Mas después de marcharnos, nos encontramos en una excavación. Observé que, casi a ras de suelo, había algunas camas muy extrañas. Tenían la forma y longitud de los sarcófagos; parecían de piedra. Pero al arrodillarme junto a ellas noté que uno podía echarse dentro, igual que en un lecho. Estaban recubiertas de hiedra y de musgo. Me fijé en que esas camas se distribuían de dos en dos. En el instante en que pensé en tenderme sobre aquella que lindaba con otra que parecía destinada a Dausse me di cuenta de que la cabecera de esa cama ya estaba ocupada por otras personas. Retomamos entonces nuestro camino. El lugar parecía ser un bosque, pero en la distribución de los troncos y las ramas se percibía algo artificial que daba a aquella parte del decorado una vaga semejanza con una construcción náutica. Sorteando una viga, y tras unos escalones de madera, nos encontramos en una especie de minúsculo puente de navío, una terracita hecha de tablas. Allí se encontraban las mujeres con las que Dausse vivía. Eran tres o cuatro, y parecían ser de gran belleza.

Lo primero en chocarme fue que Dausse no me presentara. Pero aún más chocante fue lo que descubrí en el momento en que dejé mi sombrero sobre un piano de cola. Un viejo sombrero de paja, un 'panamá’ que yo había heredado de mi padre (hace tiempo que ya no lo conservo). Y me chocó, al quitármelo ver, que en la parte superior de ese sombrero habían hecho un gran corte. Además, en los bordes de ese corte había manchas rojas. — Entonces me acercaron un asiento, lo que no me impidió traer yo otro para ponerme algo distante de la mesa a la que todo el mundo estaba sentado. Yo no me senté. Entre tanto, una de las damas se ocupaba de grafología. Vi que tenía en las manos algo escrito por mí que Dausse le había dado. Me inquietó el peritaje, temiendo que dejara al descubierto algunos de mis rasgos. Me acerqué, y lo que vi fue una tela toda llena de imágenes, en la que los únicos elementos gráficos que pude distinguir eran las partes superiores de la letra 'd', cuyos largos trazos revelaban aspiración extrema a lo espiritual. Esta parte de la letra estaba además provista de una pequeña vela ribeteada en azul, vela que se hinchaba en el dibujo como impulsada por la brisa. Eso era lo único que pude «leer» —el resto ofrecía indistintos motivos de olas y nubes. La conversación giró un momento en torno a esa escritura. No recuerdo que aventuraran opiniones; en cambio sé muy bien que en un momento dado dije textualmente: «Il s’agissait de changer en fichu une poésie» (La cosa consistía en transformar una poesía en un pañuelo). Apenas pronuncié estas palabras cuándo sucedió algo intrigante. Me di cuenta de que una las mujeres, que era muy bella, estaba acostada en una cama. Al oír mi explicación, hizo un pequeño movimiento rápido como un relámpago. Levantó un extremo de la colcha con que se cubría. Hizo el gesto en menos de un segundo. Y no lo hizo para hacerme ver su cuerpo, sino el dibujo de su sábana, que debía ofrecer un dibujo análogo al que años antes yo había «escrito» como un regalo para Dausse. Sé que la dama hizo ese movimiento. Pero sólo lo sé por una especie de visión suplementaria. Dado que mis ojos corporales se encontraban sin duda en otra parte, y yo no

veía nada de lo que la colcha que tan fugitivamente se abrió para mí podía ofrecerme.

Tras tener este sueño, no puede volver a dormir durante horas. Feliz por completo. Y por eso te escribo, para que partícipes de esas horas. […]

# II

# SOBRE LA PERCEPCIÓN ONÍRICA. SUEÑO Y DESPERTAR

# 1. NOTAS Y TEXTOS HASTA 1930

## *El lenguaje del sueño*[27]

El lenguaje del sueño no está en las palabras, sino bajo ellas. En él las palabras son productos accidentales del sentido, el cual se encuentra en la continuidad sin palabras de un flujo. El sentido se esconde dentro del lenguaje de los sueños a la manera en que lo hace una figura dentro de un dibujo misterioso. Es incluso posible que el origen de los dibujos misteriosos se encuentre en esa dirección: en calidad de estenograma onírico.

[OC II/2, 209; 1916/17]

## CERCANÍA Y LEJANÍA

Estas dos relaciones, que podría determinar al igual que otras espaciales (arriba y abajo, derecha e izquierda, etc.) son la constitución y la vida del cuerpo. Pero aparecen muy especialmente en la vida del eros y la sexualidad. La vida del eros es activada por la lejanía. Por otra parte, existe un parentesco entre sexualidad y cercanía. Sobre la lejanía, habría que considerar las investigaciones de Klages respecto a los sueños. Aún menos conocido que el efecto de la lejanía en las relaciones corporales es el de la cercanía. Los

fenómenos relacionados con tal efecto muy posiblemente fueron reprobados y arrumbados hace ya milenios. […]

Cuanto menos atado se halla un hombre por los fuertes lazos del destino, también tanto menos lo determina *lo próximo*, sea esto a través de las circunstancias u otros seres humanos. Un hombre que es de tal manera libre hace más bien suya ya su cercanía; él la determina. La determinación del destino de una vida le viene, en cambio, desde lo lejano. El hombre no actúa «en vista» de aquello que viene, como si fuese algo que pudiera alcanzarlo, sino, antes bien, «con vista» a lo lejano, a lo cual se amolda. Y por eso consultar los astros —incluso entendido alegóricamente— tiene un fundamento más profundo que cavilar sobre lo inmediato. Pues lo lejano que determina la vida del hombre es la naturaleza como tal, y lo hace tanto más acabadamente cuanto aquél es más puro. Podrá la naturaleza intimidar con su más leve seña al que es neurótico, guiar a los demoníacos con los astros, pero ella determina con sus armonías más profundas —y sólo con éstas— sólo a los piadosos. Pero a todos éstos no ya en sus actos, sino en sus vidas, únicas que pueden tener un destino. Aquí, y no en el dominio de la acción, se encuentra la libertad en su lugar. Cuyo poder desliga a los vivientes de la determinación por el acontecer particular y les permite dejar que la existencia de la naturaleza les guíe lo suyo. Pero, así, el que vive es conducido en tanto que durmiente. Y el hombre perfecto solamente lo es en los ensueños de los que en su vida no despierta. Pues cuanto más perfecto el ser humano, tanto más profundo es ese sueño —también tanto más denso y restringido a lo que es el fondo original de su ser. Y por eso es un sueño en el que los ruidos del ambiente y las voces que siempre lo acompañan no provocan ensueños, y en el cual se oye el oleaje, las esferas y el viento. Este mar del sueño en el fondo profundo de la naturaleza humana tiene a la noche su marea viva: todo adormecerse sólo indica que ese extenso mar baña una playa de la

que se retira en la vigilia. Lo que queda, digamos, los ensueños —por maravillosas que sean sus formas— son sólo lo muerto del seno de esas honduras insondables. Lo vivo queda en él y en él resguardado: a saber, el barco de la vida despierta y los peces en tanto que mudo botín en las redes que tienden los artistas.

El mar es así símbolo de la naturaleza humana. Como sueño —en el sentido más profundo, es decir, figurado— lleva ésta al navío de la vida dentro de su corriente, la cual es guiada desde la lejanía por el viento y los astros; como adormecimiento, tomado en sentido literal, asciende de noche, tal como lo hace la marea sobre la que es la playa de la vida, donde deja los sueños.

La cercanía (¿y la lejanía?) es, aún, en el sueño no menos determinante que en el erotismo. Pero de una manera debilitada, como deteriorada. Habría pues que encontrar lo que es la esencia de esta diferencia. La cercanía extrema tiene en sí ciertamente lugar en el sueño; ¿quizá también la extrema lejanía?

En cuanto al problema de la realidad de los sueños, hay aquí que notar que la determinación de la relación del mundo de los sueños con el de la vigilia, es decir, el *real*, debe distinguirse rigurosamente de la investigación de su relación con lo que es el *mundo verdadero*. En la verdad, el «mundo verdadero», no hay, en absoluto, sueño ni vigilia como tales; éstos son a lo sumo símbolos propios de su representación. Dado que en el mundo de la verdad, lo que es el mundo de la percepción ha perdido ya su realidad. Es más: tal vez el mundo de la verdad no resulte ser en absoluto como tal el mundo de ninguna conciencia. Y aquí hay que decir que aquel problema de la relación existente entre sueño y vigilia no es un problema del «conocimiento», sino que lo es de la «percepción». Pero las percepciones como tales nunca pueden ser verdaderas o falsas, sino problemáticas, y esto sólo respecto a la pertinencia de su contenido de sentido. El sistema de estas posibles pertinencias es la naturaleza de los hombres. Por lo tanto, el problema es lo que en la naturaleza de los hombres tiene que ver con el contenido de sentido que es el propio de la percepción onírica, y lo que en ésta

tiene relación con el contenido de sentido de la percepción en estado de vigilia. Ambos son importantes de la misma manera para el «conocimiento», esto es: importantes sólo y únicamente como objetos.

[GS VI, 83-85; 1922/23]

## EL *KITSCH* EN LOS SUEÑOS. UNA GLOSA SOBRE EL SURREALISMO

Ya nadie sueña con la flor azul. Si alguien hoy se despierta siendo Enrique de Ofterdingen, ha de ser sin duda porque quedó dormido hace mucho tiempo. Todavía está por escribir la historia del sueño, e inaugurar su conocimiento significaría golpear decisivamente, con la iluminación histórica, la superstición que lo encadena a lo meramente natural. El sueño participa de la historia, y una estadística del sueño avanzaría, más allá del encanto del paisaje anecdótico, hacia el desierto de un campo de batalla. Así, los sueños han ordenado guerras, y en tiempos ahora inmemoriales las guerras establecían lo justo y lo injusto e, incluso, los límites del sueño.

El sueño ya no abre una azul lejanía. Es que se ha vuelto gris. La capa de gris polvo que hay sobre las cosas es su mejor parte. Los sueños son ahora, estrictamente, un atajo hacia lo banal. Pues la técnica anula eso que es la imagen exterior de las cosas tal como si fueran billetes de banco que han de dejar ya de circular. La mano penetra nuevamente en el sueño y palpa unos contornos conocidos para así despedirse. Atrapa los objetos en el lugar más gastado. No siempre es el lugar más adecuado: de ese modo, los niños no cogen un vaso, sino que se meten dentro de él. ¿Y qué lado presenta la cosa a los sueños? ¿Cuál es aquí el lugar más desgastado? El que ha desgastado la costumbre, que aparece adornado con sentencias

simplistas. Pues, en efecto, el lado que la cosa le presenta al sueño es ahora el *kitsch*.

Ruidosamente caen en el suelo las imágenes fantásticas de las cosas, como si fueran hojas de un libro ilustrado que se titula *El sueño*. En la parte inferior de cada hoja hay una sentencia. *«Ma plus belle maîtresse c'est la paresse»; «Une médaille vernie pour le plusgrandennui»*; *«Dans le corridor ilj a quelqu'un qui me veut à la mort*[28]*»*. Los surrealistas redactaron estos versos, y unos artistas que eran sus amigos han dibujado las ilustraciones. *Répétitions* llama Paul Eluard a uno de estos libros, uno en cuya portada el pintor Max Ernst ha representado a cuatro niños. Estos le están dando la espalda al lector, al profesor y a la cátedra, y miran por encima de una balaustrada en dirección a un globo que flota en el aire. La punta de un lápiz gigantesco se está meciendo sobre la barandilla. La repetición de la experiencia infantil nos obliga así a reflexionar: cuando éramos pequeños, aún no existía la protesta angustiosa contra el mundo propio de nuestros padres. Nos mostrábamos superiores en medio de él, como niños. Con lo banal, cuando lo captamos, captamos lo bueno, que se hallaba muy cerca.

La sentimentalidad de nuestros padres, destilada ahora de distintas maneras, nos ofrece la imagen objetiva de lo que sentimos. La ampulosidad de su discurso se contrae para nosotros amargamente en un rompecabezas; el ornamento de la conversación estaba lleno de enredos interiores. Y ahí, el afecto, el amor, es el *kitsch*. «El surrealismo […] se ha dedicado […] a restablecer en su verdad absoluta lo que es el diálogo, dispensando a los dos interlocutores de la obligación de ser corteses […]. Las palabras que se pronuncian ya no tienen, como de ordinario, el objetivo de desarrollar una tesis. […] En cuanto a la respuesta, […] es completamente indiferente al amor propio de aquel que ha hablado. Dado que en el espíritu de quien escucha tanto las palabras como las imágenes sólo se ofrecen como trampolines». Estas tan hermosas conclusiones del manifiesto surrealista de Breton son fórmula del malentendido dialógico, es decir, de lo vivo

en el diálogo. Pues «malentendido» es ese ritmo con el que la única realidad verdadera penetra ahí en la conversación. Cuanto más realmente sepa y logre hablar una persona, tanto más felizmente ha de ser también malentendida.

En *Une vague de rêves* Louis Aragon nos cuenta cómo se propagó en todo París la creciente manía de soñar. Los jóvenes creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando no hacían otra cosa que aboliría, como las fuerzas más intensas de esa época. Antes de irse a dormir, Saint-Pol Roux clava un cartel sobre su puerta: *«Lepoète travaille*[29]*»*. Y esto para adentrarse en el corazón de las cosas suprimidas. Para descifrar los contornos de lo banal como si fuera un dibujo misterioso, para lograr sacarse de las boscosas entrañas un *Wilhelm Tell* oculto, o poder responder a la pregunta de «¿En dónde está la novia?». El psicoanálisis descubrió hace ya tiempo el que los dibujos misteriosos son los esquematismos del trabajo del sueño. Mas los surrealistas, con esta certeza, van siguiendo menos las huellas del alma que las de las cosas. El tótem de los objetos lo buscan en la espesura de la prehistoria, y la última caricatura de ese tótem ahora es el *kitsch*. Pues el *kitsch* es la última máscara de lo banal, con que nos revestimos en el sueño y en el seno de la conversación para acoger la fuerza del mundo de las cosas ya desaparecidas.

Lo que llamábamos «arte» tiene ahora su comienzo a dos metros del cuerpo, mientras que en el *kitsch* el mundo de las cosas se acerca al ser humano; el mundo de las cosas se entrega al tacto humano y acaba formando sus figuras al interior del mismo. El nuevo ser humano tiene dentro de sí la quintaesencia de las viejas formas, y lo que se forma en la confrontación con el entorno de la segunda mitad del XIX, en los sueños, en las frases y las imágenes de ciertos artistas, es un ser al que habría que llamar el nuevo «hombre amueblado»; ese cuerpo «amueblado» de las formas y los aparatos, como desde siempre lo francés conoce el espíritu «meublé» de los sueños, como de la ciencia.

[OC II/2, 229-231; 1925]

## *Recensión de* Le coeur d'or, *de Philippe Soupault*

El ya tan célebre «surrealismo» tiene como teoría unos tres años. Como praxis en cambio es más antiguo. Esa antigua praxis de la más total relajación, que prescribe como condición del trabajo poético, nutre el interés de la teoría. A primera vista se comprende por qué hubo de formularse bajo la influencia de Freud, que penetró tardía, pero duraderamente en Francia. De hecho el surrealismo hizo su entrada en París con una «vague de revês», epidemia de sueños con sus adalides y sus adeptos. Pero con todo se pasó por alto que los preceptos de una producción emergida de un interior relajado, de un fondo inconsciente, cuya explotación conforma todo el «arte», quizá sean para los artistas de profesión mucho más difíciles de cumplir que para el *amateur*. Comprendemos bien que el diletante esté más ligado a los patrones de la poesía o la pintura en cada caso vigentes que el artista, porque aquél capta y penetra menos. Comprendemos que este diletante es como tal no libre, y ello además de modo necesario, dado que en ciertas cosas la libertad viene exclusivamente del mundo del saber y de la práctica. Goza el artista de esa libertad. Pero está amenazado por un flanco completamente distinto. La feliz constelación y la evidencia fantástica se presentan en las capas más profundas sólo de forma ocasional e intermitente, y toda praxis que les haga frente con espíritu flexible, pronto y hábil corre el peligro de falsear los datos, y los más importantes entre ellos, es decir, tiempo, lugar y circunstancia, que es lo que los hace inteligibles. No es la necesidad técnica por tanto, sino la vital —o, en otras palabras, la más exacta determinación mediante todas las incidencias en el espacio y el tiempo—, la que confiere a los productos del diletantismo de niños,

rentistas y locos aquella autonomía en lo banal, como aquella frescura en lo horroroso que a los temas de los surrealistas a menudo les falta pese a todo. E incluso si el ámbito de los temas, como la descripción de algún lugar, o la narración de algo vivido o el desarrollo de una idea, es muy objetivo (cuando todo esto debería ser duraderamente simultáneo y formar como tal una unidad), la exactitud del recordar involuntario y completamente relajado tendría que ser grande para garantizar su condición onírica. Si, por el contrario, el recuerdo consciente es lo que el autor *post festum* va a ir transponiendo en lo inconsciente, el triste resultado no se hace esperar. Las cosas se desarrollan sin claridad como sin fantasía, monótonas, sin onirismo verdadero. De esto ha dado Soupault un buen ejemplo en su último libro. En él —y el caso ha de tenerse en cuenta— nada es bueno, salvo la reseña editorial. […]

[GS III, 72 y s.; 1927]

## SALA DE DESAYUNO

Una tradición popular desaconseja relatar los sueños en ayunas a la mañana siguiente. La persona que acaba de despertar aún está cautivada por sus sueños. Al asearse, va sacando a la luz escasamente la superficie del cuerpo y sus visibles funciones motoras, mientras en las capas más profundas persiste el gris crepúsculo del sueño, que incluso se va consolidando en la soledad que corresponde a la primera hora de vigilia. Quien no quiere entrar en contacto con el día, ya sea por miedo a los seres humanos o en beneficio del recogimiento en su interior, no come nada y desprecia el desayuno. De este modo evita la fractura entre el mundo de la noche y el mundo del día. Precaución que tan sólo justifica la combustión del sueño en el concentrado trabajo matinal, o incluso

en la oración, que, de lo contrario, conduce a una confusión de los ritmos vitales.

Hablar de los sueños en este estado de ánimo es sin duda funesto, pues la persona delata en sus palabras al mundo onírico con el que aún está a medias conjurada, provocando con ello su venganza. Dicho de una manera más moderna: la persona se delata así a sí misma. Ha renunciado a la protección de la soñadora ingenuidad y se pone en peligro al rozar las visiones de sus sueños, más sin mostrarse superior a ellas. Dado que sólo desde la otra orilla, sólo desde el día luminoso, podemos abordar por fin el sueño desde un recuerdo superior. Pero este «más allá» del sueño sólo lo podemos alcanzar mediante una limpieza que resulta análoga al aseo, siendo completamente diferente. Dicha limpieza pasa por el estómago. Pues el que está en ayunas aún habla del sueño como estando dormido todavía.

[OC IV/1, 25 y s.; Calle de dirección única; 1928]

# EL SURREALISMO. LA ÚLTIMA INSTANTÁNEA DE LA INTELIGENCIA EUROPEA

[…] En qué singular sustancia estaba oculto al principio ese núcleo dialéctico que se ha desplegado en el surrealismo nos lo mostró Aragon en su *Vague de rêves* de 1924, es decir, en una época en la cual aún era imposible saber adónde llevaría el desarrollo. Pero ahora sí que lo sabemos. Porque no cabe duda de que ha llegado ya a su fin el estadio heroico cuyo catálogo de héroes nos expone Aragon en ese texto. En los movimientos de este tipo siempre hay un instante en que la tensión original de la alianza secreta tiene finalmente que explotar en la lucha profana y objetiva por el poder y el dominio, o decaer como manifestación pública y transformarse. El surrealismo se encuentra pues, ahora, en esa fase de

transformación. Pero por entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores en forma de una ola inspiradora de sueños, el surrealismo parecía serlo más integral, lo absoluto y definitivo, dado que absorbía todo aquello con que entraba en contacto. La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que ahora, de repente, fluían en masa, y a su vez el lenguaje ya sólo parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio ya para el «sentido». La imagen y el lenguaje como tales tienen preferencia. Saint-Pol Roux, al irse a dormir por la mañana, pone en su puerta un letrero que nos dice: «El poeta trabaja». Y Breton anota: «¡Silencio! Mi intención es alcanzar donde nadie ha llegado todavía. ¡Silencio! Tras usted, mi querido lenguaje». Pues el lenguaje tiene preferencia.

Pero esto no sólo sobre el sentido. También sobre el yo. En el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal.

L…J En el centro de todo ese mundo de cosas se encuentra el más soñado de sus objetos, la ciudad de Paris. Y así la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista. (Calles desiertas donde silbidos y disparos dictan ya sin más la decisión.) Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero de una ciudad. Ningún cuadro de Chirico o de Max Ernst podría nunca medirse frente a los agudos y afilados contornos de sus fortificaciones interiores, que hay que conquistar y que ocupar para, de ese modo, dominar su destino; y en él, en el destino de sus masas, dominar el destino de uno mismo.

[…] Pero el París de los surrealistas es como un «mundo a pequeña escala». Es decir, que las cosas no cambian en el mundo a gran escala, a saber, en el cosmos. También hay *carrefours*[30] donde relucen espectrales señales de tráfico, en los cuales están a

la orden del día inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede. Tal es el espacio del que habla la lírica del surrealismo. Y esto hay que anotarlo aunque tan sólo sea para oponerse al habitual malentendido sobre *l'art pour l'art*. Porque eso de «el arte por el arte» no ha habido casi nunca que entenderlo de modo literal; casi siempre ha sido una bandera bajo la cual navega un bien que no se puede declarar, por cuanto que aún no tiene nombre. Mas ya va siendo hora de acometer una obra que esclarezca por fin y por completo la crisis de las artes de que somos testigos: escribir una historia de la poesía esotérica. Pero no es casual que dicha historia no se haya escrito aún, pues escribirla adecuadamente (no como una obra colectiva a la cual cada «experto» aporte «lo más importante» de su ámbito, sino como la obra de una sola persona que, en su impulso interior, irá exponiendo no tanto el desarrollo como el continuo revivir de la poesía esotérica) haría de ella sin duda una de las pocas confesiones de fe que surgen cada siglo. Ahí, en ese libro, y en su última página, se encontraría realizada en verdad la radiografía del surrealismo.

[…] Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución: en torno a esto gira el surrealismo, tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño. Para llevarlo a cabo, no basta, sin embargo, como sabemos, con que un componente de embriaguez esté vivo en todo acto revolucionario. Un componente idéntico al componente anárquico, sin duda. Enfatizar sólo ese componente equivaldría, al tiempo, a renunciar a la preparación disciplinada de la revolución en beneficio de una praxis oscilante entre ejercicio y festejo anticipado. Pero a esto además hay que añadir una idea imprecisa de embriaguez, por entero carente de dialéctica. La estética del pintor o del poeta «en état de surprise[31]», la estética del arte como reacción del sorprendido es sin duda todavía prisionera de prejuicios románticos funestos. Toda rigurosa investigación de los talentos y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, debe tener como presupuesto un particular entrecruzamiento dialéctico que una

cabeza de tendencia romántica jamás y en ningún caso se podría apropiar. Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta ahí lo cotidiano en su condición de impenetrable, como lo impenetrable en su condición de cotidiano. Por ejemplo, el más apasionado estudio de los fenómenos telepáticos no nos puede enseñar de la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación de la lectura sobre los fenómenos telepáticos. O también, el estudio apasionado de la embriaguez por el hachís no enseñará sobre el pensamiento (que es en sí un narcótico eminente) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación del pensamiento sobre la embriaguez por el hachís. Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (la más terrible, a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad.

[…] En verdad que se trata mucho menos de convertir al artista de origen burgués en maestro del «arte proletario» que no en cambio de hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen ese espacio de imágenes. ¿No será justamente la interrupción de su «carrera artística» parte esencial de tal funcionamiento?

Pero tanto mejores son los chistes que cuenta y aun tanto mejor los contará. Pues también en el chiste, en la afrenta y en el malentendido, allí donde una acción viene a sacar la imagen de sí misma y luego, de inmediato, la devora, ahí sin duda, donde la cercanía alcanza a verse a sí misma con sus ojos, se abre este buscado espacio de imágenes, a saber, ese mundo de omnilateral y plena actualidad, donde no hay ni una «buena habitación», aquel

preciso espacio sobre el cual el materialismo político y la creatura física, actuando conforme a una justicia dialéctica, vienen a repartirse al ser humano interior, la psique, el individuo o como queramos que se llame; y ello de tal modo que ningún miembro quede ahí sin desgarrar. Sin embargo (y de acuerdo con esa misma aniquilación dialéctica), este espacio aún seguirá siendo un espacio de imágenes; más concretamente: uno de cuerpos. Pues no hay más remedio que confesar que el materialismo metafísico fïel a Vogt y a Bujarin no puede conducirse enteramente a ese materialismo antropológico que expone la experiencia de los surrealistas y, antes de ellos, de Hebel, de Georg Büchner, de Nietzsche y de Rimbaud. Pero aún queda un resto. También el colectivo es corporal. Y la *phýsis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al que nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en una inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el texto del *Manifiesto comunista*. Por el momento, los surrealistas siguen siendo los únicos en haber comprendido la tarea de hoy. Y van intercambiando, de uno en uno, la colección de gestos de su mímica en la esfera de un despertador cuyo timbre, a cada minuto, atruena por espacio de sesenta segundos.

[GS II/1, 302-316; 1929]

## EL RETORNO DEL *FLÂNEUR*[32]

[…] «Pasear por Berlín» es como un eco de lo que la ciudad contaba al niño desde muy temprano. Un libro que es de todo punto

épico, una rememoración del callejeo, libro para el que el mundo del recuerdo no era la fuente, sino ya la musa. Esta va delante por las calles, cada calle para ella es una cuesta. Ella desciende, y si no a las madres, sí a un pasado que puede resultar sin duda tanto más encantador por cuanto que no es sólo lo propio, lo privado, del autor. En el asfalto por el que camina, cada paso produce una asombrosa resonancia. La luz de gas que cae directamente sobre el adoquinado deja una ambigua iluminación sobre este doble suelo. La ciudad como recurso mnemotécnico para el paseante solitario evoca más cosas que las de su infancia y juventud, más que las propias de su propia historia. Ella despliega el inmenso espectáculo que ofrece el callejeo, que creíamos arrumbado para siempre.

[…] Sin duda que París ha creado el tipo del *flâneur*. Y lo asombroso es que no fuera Roma. ¿Mas no trazan en Roma los sueños calles demasiado diáfanas? ¿Y no está la ciudad excesivamente colmada de templos, de plazuelas cercadas y de santuarios nacionales como para poder entrar con cada adoquín, cada letrero, cada escalón, cada portón en los sueños que abriga el paseante? Las grandes reminiscencias, el estremecerse de lo histórico, son para el auténtico *flâneur* fruslerías que deja para cualquier viajero. Y todo su saber sobre ermitas artísticas o lugares natales o los domicilios principescos lo daría a cambio del olor de un único umbral o el tacto de una única baldosa, como los sentiría cualquier perro doméstico. Pero aquí también puede haber algo del carácter romano. Pues no han sido en verdad los extranjeros, sino ya los propios parisinos, los que han hecho de París el alabado mundo del *flâneur*, ese «paisaje hecho sólo con pura vida», como una vez lo llamara Hoffmannsthal. Paisaje, sí, en eso se convierte para el paseante. O, más exactamente: para él, la ciudad se va escindiendo en sus polos dialécticos. Ella se le ofrece como paisaje y lo envuelve además como aposento.

[…] «Nosotros, los berlineses», dice Hessel, «hemos de habitar más nuestra ciudad». Seguramente quiere que sea así en sentido literal: menos en las casas que en las calles. Pues las calles son

morada de los seres perpetuamente inquietos, agitados, que, entre los muros de las casas, experimentan, viven y conocen, y rememoran tanto como el individuo protegido por sus cuatro paredes. Para la masa —y con ella convive el *flâneur*—, los brillantes letreros comerciales, limpiamente esmaltados, son tanto o más adornos de los muros como para el burgués un cuadro al óleo colgado en el salón: las medianeras le sirven de bufete, los quioscos son sus bibliotecas, los buzones sus bronces, los bancos su tocador, como las terrazas de los cafés los miradores desde los que contempla la vida casera. La reja donde los asfaltadores han colgado su mono viene a ser su vestíbulo, y el portón que de la sucesión de patios lleva al exterior, le da el acceso a las habitaciones de que se compone la ciudad.

[…] Solamente un hombre en quien lo nuevo se anuncia, aun si calladamente, de manera tan clara, es capaz de echar una mirada tan original y temprana a lo que en ese momento es antiguo. De la *plebs deorum* de cariátides y atlantes, y de las Pomonas y angelotes, con cuyo descubrimiento recibe aquí al lector, prefiere sin embargo esas figuras dominantes antaño y ahora reducidas a penates, a modestos dioses del umbral que, alojadas y polvorientas en rellanos, anónimas en viejas hornacinas, son las protectoras de los *rites de passage* que en tiempos acompañaban cada paso sobre un umbral de madera o metafórico. No se deshace de ellas, y así su gobierno se propaga donde sus reproducciones hace tiempo que ya no están o no se reconocen.

[…] Baudelaire dejó escritas unas crueles palabras sobre la ciudad, que cambia más deprisa que un corazón mortal. El libro de Hessel está en cambio repleto de confortantes palabras de despedida dirigidas a sus habitantes. Es un epistolario de la despedida, y quien no halla placer en las despedidas podría penetrar con sus palabras en el corazón de Berlín como Hessel penetra en el de sus musas de la calle Magdeburgo. «Entre tanto han desaparecido. Allí se alzaban antes fragmentos de piedra que sostenían dóciles, mientras tuvieron manos, su bola o su espiga.

Seguían nuestro camino con blancos ojos de piedra, y a una parte de nosotros siempre nos ha ocurrido que estas figuras paganas nos venían mirando». «Sólo vemos lo que nos contempla. Solamente podemos hacer cosas por las que nada podemos». Nunca se ha captado la filosofía del *flâneur* tan hondamente como lo ha hecho Hessel con estas palabras. Él va caminando por París y al mediodía allí están las porteras cosiendo sentadas en los fríos zaguanes, mientras Hessel siente que lo miran como su nodriza lo miraba. Y nada es tan significativo de la relación entre ambas ciudades —París, su residencia tardía y madura, y Berlín, la antigua y más estricta— como que a los berlineses este gran paseante les resultara extraño y sospechoso. Por eso, el primer capítulo de este libro se titula en efecto, «El sospechoso». En él apreciamos las resistencias atmosféricas que en esta ciudad se encuentra el callejeo, y lo dura que resulta la mirada que cosas y personas amenazan con echar al soñador. Aquí, y no en París, se entiende que el *flâneur* pueda alejarse del paseante filosófico y adquiera los rasgos del lobisón que vagabundea inquieto por el inmenso páramo social que Poe fijó para siempre en su «hombre de la multitud».

Y de esto trata «El sospechoso». Pero el segundo capítulo se titula «Aprendo», otra palabra favorita del autor. Los escritores suelen hablar de que «estudian» cuando se acercan a ver una ciudad. Entre estas palabras media un mundo. Estudiar todo el mundo puede hacerlo, pero aprender tan sólo quien está permanentemente fuera. Pero en Hessel la palabra muestra soberana inclinación a lo persistente y aristocrática aversión a los matices. La vivencia quiere lo singular y la sensación, y la experiencia lo que es invariable. «París», se decía hace años, «es el pequeño balcón de barrotes puesto ante mil ventanas, como el rojo cigarro de hojalata puesto ante mil estancos, o la chapa de zinc del pequeño bar, o el gato de la portería». Así, como un niño, memoriza *el flâneur*, mientras se aferra, como la vejez, a su sabiduría. Ahora ha confeccionado para Berlín un registro bastante semejante, similar a ese libro de sueños egipcio destinado al despierto. El día que por

fin el berlinés explore su ciudad en busca de otras promesas que las de los anuncios luminosos, tomará gran afición a la tarea.

[GS III, 194-199; 1929]

## *Cerrojo onírico*

Los pensamientos actúan a menudo menos por lo que dicen que por el momento en que nos vienen. Así, uno que aparece en la aglomeración de los demás (tal suele suceder cuando, irresolutos, intentamos decidirnos en pro o en contra de algo) no nos influye tan profundamente como el que nos asalta en soledad, cuando no estamos con ánimo para pensar, y ha tomado el camino más secreto, el de la cámara oscura, el del corazón y los riñones, el del diafragma y el del hígado, del que los antiguos bien sabían. Mas, como cuando dormimos la mayoría de las veces nos abandonamos en todo a dichas cámaras (aunque sus cerrojos son cerrojos oníricos y ceden a la ligera presión del impulso que se les arrima), al despertar es sin duda cuando más fuertemente nos logran sujetar los pensamientos, y lo que éstos nos traen, aunque sea una carta de solicitud, o una condena a muerte, ahí queda firmado.

[GS VII, 877; 1929/30]

# 2. «PASAJES DE PARÍS» [1927-1929)

El paseante persigue la siguiente transformación de la calle: ella le conduce a través de un tiempo desaparecido. Caminando las calles, cada una para él va cuesta abajo. Así desciende, si no hasta las madres, a un pasado tanto más profundo cuanto que no es su pasado privado. Pero, aún así, la calle sigue siendo siempre pasado de una juventud. ¿Por qué la de la vida que ha vivido? Pero es que el suelo sobre el que camina, el asfalto, está hueco. Sus pisadas despiertan una asombrosa resonancia, mientras el gas que ilumina las baldosas arroja luz ambigua sobre el doble suelo. Movida como por un mecanismo de relojería, la figura del *flâneur* avanza por el empedrado de la calle con su suelo doble. Y al interior, donde se oculta el mecanismo, suena, como en un juguete antiguo, una caja de música con la canción que dice: «Desde la juventud / la juventud / me va siguiendo siempre una canción». Con esta melodía reconoce lo que se encuentra alrededor; no como si le hablara el pasado de su propia juventud, esa que ya se ha quedado atrás, sino una infancia vivida en otros tiempos; ésa es la que le habla, y le da lo mismo que sea la de un antepasado que la suya. — Una embriaguez invade a quien ha caminado largo tiempo por las calles sin rumbo. Su caminar adquiere a cada paso una fuerza creciente; las tentaciones que ofrecen las tabernas, las tiendas y las mujeres sonrientes, van disminuyendo, pero haciéndose más irresistible el magnetismo de la esquina próxima, de una lejana plaza entre la niebla, de la espalda de una mujer que camina delante. Entonces llega el hambre. Pero él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades de acallarla, sino que deambula como un animal,

atravesando barrios desconocidos en busca de alimento o de mujer, hasta que, rendido por completo, se derrumba en su cuarto, que lo recibe fría, extrañamente. Es París quien creó este tipo humano. Parece raro que no fuera Roma, mas la razón es ésta: ¿acaso los sueños no discurren en Roma por calles que se encuentran bien trazadas? La ciudad está llena en exceso de temas, monumentos, plazas bien delimitadas y grandes santuarios nacionales como para que pueda entrar en bloque en el sueño del paseante con cada adoquín y cada rótulo, con cada escalón y cada puerta. Quizás haya también algo que es propio del carácter de los italianos. Porque no han sido aquí los extranjeros, sino antes bien los propios parisinos, los que han hecho de París esa alabada ciudad del *flâneur*, «paisaje hecho con sólo pura vida», como lo llamara Hoffmannsthal. Paisaje, sí, en eso se convierte París para el *flâneur. O,* más exactamente: ante él, la ciudad se va escindiendo bien nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre en tanto que paisaje y lo envuelve en tanto que aposento. — Y aún otra cosa: la embriaguez anamnética con que el *flâneur* recorre la ciudad no tan sólo se nutre de lo que se le ofrece ante los ojos, sino que tiene fuerzas de apropiarse el mero saber, hasta los datos muertos, como vividos y experimentados. Y ese saber sentido se transmite de persona a persona, sobre todo oralmente. Pero en el curso del siglo XIX sedimentó en una literatura que se nos hace casi inabarcable. Ya antes de Lefeuve, que hizo de la fórmula «Paris rue par rue, maison par maison[33]», título de su obra en cinco tomos, París se había pintado con amor como decorado paisajístico del soñador ocioso. El minucioso estudio de estos libros fue para el parisino una nueva existencia, preparada ya para soñar; el saber que le procuraron esos libros cobró forma e imagen durante el paseo al mediodía, un poco antes del aperitivo. ¿Y en verdad no tuvo que sentir más intensa aún bajo sus suelas la suave cuesta ascendente que se alza por detrás de la iglesia de Notre Dame de Lorette, al saber que allí, en otro tiempo, cuando el París de los primeros ómnibus, se enganchaba al tiro de los coches un tercer caballo, el *de renfort*?

[GSV, 1052-1054]

El hecho que fuéramos niños por entonces, forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser justo como fue para que hubiese tal generación. Cosa que significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Un momento que es el aguardar. Pues los sueños aguardan nuestro despertar secretamente; el durmiente tan sólo se entrega a la muerte si ésta le resulta revocable, aguardando el segundo en que con astucia escapará a sus garras. Y de igual modo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en ocasión feliz del despertar.

[GSV, 1024]

La moda toma apoyo en la oscuridad del momento vivido, pero del momento colectivo. — Moda y arquitectura (del pasado siglo XIX) pertenecen a la conciencia onírica propia del colectivo. Pero habrá que indagar cómo despierta. Por ejemplo mediante los anuncios. ¿No sería quizás el despertar síntesis de la tesis de la conciencia onírica y antítesis de la conciencia vigilante?

[GSV, 1028]

En este proceso de fijación colectivo e histórico, el coleccionismo desempeña un papel concreto. Coleccionar es forma del recordar a través de una práctica, y entre las profanas manifestaciones de un penetrar «lo sido» (manifestaciones profanas de la «cercanía»), es la más vinculante. Así puede decirse que el más mínimo acto de reflexión política hace época en el comercio de las antigüedades. Ahí construimos un despertador que sobresalta al *kitsch* del pasado siglo, al llamarlo «a rebato». Esta salida auténtica de una época

tiene la estructura del despertar, lo cual también se muestra en que esa salida es gobernada en todo por la astucia. El despertar opera con astucia, siendo con astucia y no sin ella como salimos del reino de los sueños. Pero hay también una salida falsa, y una cuyo signo es la violencia. Y también aquí vale aquella ley del esfuerzo contrario. Ese esfuerzo estéril para la época lo representa aquí el *Jugendstil*.

[GSV, 1058]

Hay una experiencia estrictamente única de la dialéctica. La concluyente y drástica experiencia que refuta todo lo «cumplido» del devenir y muestra todo aparente «desarrollo» como vuelco dialéctico complejo es justamente el despertar del sueño. Los chinos encontraron a través de sus cuentos y relatos la expresión quizá más radical del esquematismo dialéctico a la base de ese proceso mágico. Y así también nosotros presentamos lo que es el nuevo método dialéctico correspondiente al historiador: el arte de experimentar nuestro presente como ese mundo de la vigilia con el que se conecta ese sueño que llamamos «lo sido», ese preciso mundo al que sin duda los sueños se refieren. (Pues todo sueño se refiere a la vigilia. En consecuencia *todo* lo anterior ha de ser históricamente atravesado.)

[GS V, 1006]

El despertar como proceso gradual que se impone en la vida de la generación y el individuo. Dormir es por cierto su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es onírica. Toda época tiene su lado infantil, ese lado vuelto hacia los sueños. Para el pasado siglo eso representan los pasajes. Pero mientras la educación que

fue la propia de las generaciones anteriores en la tradición y las enseñanzas religiosas interpretó para ellas esos sueños, la actual conduce simplemente a la «distracción» de nuestros niños. Lo que se ofrece a continuación es un ensayo sobre la técnica del despertar, ese giro dialéctico, copernicano, que constituye la rememoración (Bloch).

[GS V, 1006]

El giro copernicano[34] en la visión histórica hoy es éste: se tomó por fijo aquello «sido», y se vio el presente queriendo dirigir tentativamente el conocimiento hasta ese punto estable. Ahora hay que invertir la relación, y lo sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que de hecho efectúa el despertar con las imágenes oníricas opuestas. La política prima así sobre la historia. Y los «hechos» históricos pasan a ser lo que nos sucede: constatarlos es cosa del recuerdo. Y despertar, por tanto, es el caso ejemplar del recordar. El caso en que logramos recordar eso que es más cercano, lo que es más inmediato (en cuanto al yo). Lo que Proust nos dice cuando cambia experimentalmente de sitio los muebles, y lo que Bloch conoce como la oscuridad del instante vivido[35], no es distinto de lo que, en el plano de lo histórico, sin duda aquí y colectivamente, queda de ese modo asegurado. Un «saber no consciente» de *tosido*, cuyo afloramiento se dispone en la estructura que tiene el despertar.

[GSV, 1057]

Estructura dialéctica del despertar: despertar y recuerdo están estrechamente emparentados. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, que es el propio de la rememoración. Es el vuelco dialéctico complejo del mundo del soñador al del despierto. Los

chinos en sus cuentos y relatos encontraron la expresión más radical del esquematismo dialéctico que está a la base de ese proceso fisiológico. El nuevo método dialéctico del historiador enseña a recorrer en el espíritu aquello que ha sido con la celeridad e intensidad propias de los sueños para así experimentar nuestro presente como ese mundo de la vigilia al que al fin todo sueño se refiere.

[GSV, 1058]

1 nivel dialéctico: el pasaje pasa a convertirse de espacio brillante a degradado
2 nivel dialéctico: el pasaje pasa a convertirse de experiencia inconsciente a comprendida

Saber aún no consciente de lo sido. Estructura, aquí, de lo que ha sido. El saber de lo sido en calidad de un hacerse consciente con la estructura que tiene el despertar. Saber aún no consciente como saber de los colectivos.

Apresar toda intuición con el esquema que tiene el despertar. ¿No tendría el «saber aún no consciente» estructura onírica? […]

Construimos teóricamente el despertar, imitamos en el ámbito del lenguaje ese mismo truco fisiológico que es decisivo en el despertar; el despertar opera con astucia. Con astucia, sin duda no sin ella, logramos salir del ámbito del sueño.

Despertar, ejemplar del recordar: caso gigantesco, capital, en que conseguimos recordar lo que es más cercano (lo inmediato).

Eso que dice Proust cuando quiere cambiar experimentalmente de sitio los muebles es lo que pretende captar Bloch cuando nos habla de la oscuridad del instante vivido.

Se plantea aquí la interrogante: ¿de qué distinto modo, pero modo canónico, se podría comportar el hombre (el particular y el colectivo) en relación al sueño? ¿Qué tipo de verdadero estar despierto es al fin adecuado?

Tomamos los sueños 1) como fenómeno histórico, 2) como fenómeno colectivo. Iluminar los sueños del individuo con la doctrina propia de los sueños históricos de los colectivos.

Enseñamos que la realidad no se radica en las capas oníricas, sino más bien que irrumpe en el que sueña. Trato de los pasajes por completo como si en el fondo me hubieran pasado.

Despertar de la existencia de nuestros padres. Rendir ahí cuentas de su cercanía; obediencia como categoría de la cercanía en la educación religiosa. Coleccionar en tanto que categoría profana de la cercanía; el coleccionista como intérprete de los sueños que sueña el colectivo.

La doctrina freudiana corresponde al sueño natural. El fenómeno histórico del sueño. Contraste con Aragon en este punto: penetrar todo esto teniendo presente la dialéctica del despertar, no dejarse mecer pasivamente en el «sueño» o en la «mitología». ¿Cuáles son los sonidos propios de la mañana que despierta, y que hemos incluido en nuestros sueños? La «fealdad», lo «anticuado», son voces matinales deformadas, que nos hablan sobre nuestra infancia.

[GS V, 1213 y s.]

Reunir la tesis y la antítesis en la imagen-onírica-cambiante. Esplendor y miseria de los pasajes vistos ya como aspectos de visiones oníricas. El vuelco dialéctico en la síntesis: despertar. Además, su mecánica. Cómo, con astucia, nos separamos del mundo de nuestros padres. La antinomia del sentimental.

De la función alucinatoria encerrada en las arquitecturas. Imágenes oníricas que emergen en el mundo de nuestra vigilia.

Falsa separación: el *Jugendstil*. Una buena prueba de la ley del efecto contraproducente. […]

Desarrollar la teoría del despertar con la doctrina del tedio como base.

[GS V, 1214]

El tedio es un paño gris, caliente y forrado por dentro con la seda más ardiente y colorida. En ese paño nos envolvemos al soñar; en los arabescos de su forro nos encontramos entonces como en casa. Pero el durmiente tiene bajo ello una apariencia gris y aburrida. Cuando luego despierta y pretende contar lo que soñó, casi siempre consigue sólo comunicar aburrimiento. Porque, ¿quién podría volver hacia fuera repentinamente el forro del tiempo? El contar los sueños no es otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los propios pasajes, arquitecturas en las que volvemos a vivir como en sueños la vida que vivieron nuestros padres y abuelos, al igual que el embrión en el seno materno vuelve a vivir la vida de los animales. Porque la existencia de dichos espacios discurre igualmente sin acentos, como los acontecimientos en los sueños. El callejeo es el ritmo de ese adormecimiento. En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Y es fácil imaginar cómo los elegantes aceptaron en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el tempo propio de estas criaturas. El tedio siempre es la cara externa del acontecer inconsciente. Por eso les pareció algo distinguido a los grandes dandis.

[GSV, 1054]

Tedio y polvo. Los sueños, un abrigo que no puede volverse del revés. Por fuera, el gris tedio (del dormir). El estar dormido, es decir, el estado hipnótico de las polvorientas figuras del Musée Grevin. El durmiente no se puede representar en cera. El tedio siempre es la cara externa del acontecer inconsciente. Por eso pudo parecerles distinguido a los grandes dandis. Pues precisamente (?) el dandi

siempre desprecia el traje nuevo; lo que lleva debe parecer algo usado.

Frente a una teoría de los sueños según la cual se nos aparecen «almas», el mundo en el que deja de existir el efecto sorpresa, ¿Cómo es ese mundo?

Pasajes: casas, galerías que no tienen una cara externa. Como pasa en los sueños.

[GS V, 1006]

Se puede hablar de que hay dos direcciones en este trabajo: la que va del pasado hacia el presente y expone los pasajes como precursores, y la que va del presente hacia el pasado para hacer estallar en el presente la culminación revolucionaria de esos «precursores». Esta dirección también entiende la contemplación elegiaca y absorta del pasado reciente cual su explosión revolucionaria.

[GS V, 1033 y s.]

Notable diferencia entre Saint-Simon y Marx. El primero extiende la clase de los explotados (de los productores) hasta el mayor número posible; cuenta en ella incluso al empresario, porque paga intereses a los que le prestan el dinero. Pero Marx, a la inversa, opta por incluir en la burguesía a cuantos de alguna forma explotan a otros aunque ellos también sean víctimas a su vez de explotación.

[GSV, 1033 y s.]

¿No enseñó Marx que la burguesía, como clase, jamás puede alcanzar una conciencia completamente lúcida de sí? En consecuencia, ¿no resulta autorizado unir a su tesis la idea propia

del colectivo onírico (dado que eso es sin duda el colectivo burgués)?

[GSV, 1033]

El colectivo onírico no conoce historia. Para él, el curso del acontecer fluye como siendo siempre el mismo y novísimo. Y es que la sensación de lo novedoso, de lo más moderno, es forma onírica del acontecer como eterno retorno de lo mismo. La percepción espacial que corresponde a esta compleja percepción temporal es la forma de la superposición. Pero cuando esta forma se disuelve al interior de la conciencia lúcida, en su lugar aparecen categorías teológico-políticas. Y sólo bajo estas categorías, que congelan el río del acontecer, se forma en su interior, como constelación cristalina, en cuanto tal la Historia. — Las condiciones económicas concretas bajo las que existe la sociedad no sólo la determinan en la existencia material y en la superestructura ideológica, sino que se expresan. Exactamente igual que, en el que duerme, un estómago demasiado lleno no encuentra en el contenido del sueño su superestructura ideológica, tampoco el colectivo sus condiciones económicas de vida. Este las interpreta, las explica; ellas encuentran en el sueño su *expresión*, y en el despertar su *interpretación*.

[GS V, 1023]

Se sueña de manera muy diversa según lugar y calle, pero de manera sobre todo enteramente distinta según estaciones y meteorología. Así el tiempo lluvioso en la ciudad, con su astuta dulzura y su invitación a retroceder a la primera infancia, tan sólo es comprensible para el niño de una gran urbe. Naturalmente uniformiza el día, y con tiempo lluvioso se puede hacer lo mismo un

día tras otro —jugar a las cartas, leer o charlar mientras el sol matiza nuestras horas de una manera del todo distinta, pero siendo también menos propicio para el soñador. Por eso hay que dejar a un lado el día desde muy temprano; sobre todo es preciso levantarse pronto para tener después buena conciencia cuando llega la hora de no hacer. […]

[GS V, 996]

Microcósmico viaje que quien sueña hace por los dominios de su cuerpo. Pues le va como al loco: los ruidos del interior de dicho cuerpo, que para el sano constituyen el oleaje mismo de su salud y que le proporcionan un sano descanso, si acaso los oye, quedan en él disociados: la tensión arterial, como los movimientos de las vísceras, el pulso y las sensaciones musculares le resultan perceptibles por separado y le exigen una explicación que la locura o la imagen onírica tienen ya preparada. Esta receptividad acentuada es la que tiene el colectivo onírico, que se va surgiendo en los pasajes como en el adentro de su cuerpo. Tenemos que ir tras este colectivo para interpretar el XIX como onírico rostro.

[GSV, 1010]

Un presupuesto tácito del psicoanálisis es que la absoluta contraposición de sueño y vigilia no tiene validez para los hombres, o, en general, para las impresiones empíricas de la conciencia, sino que cede el paso ante una infinita variedad de distintos estados de conciencia, determinado cada uno de los cuales por el concreto grado de vigilia de los centros corporales y mentales. Luego ese estado completamente fluctuante de una conciencia dividida en todo tiempo en muchas capas entre el sueño y la vigilia, debe finalmente transferirse desde el individuo al colectivo. Cuando se hace esto, se

pone de manifiesto al mismo tiempo que, para el siglo XIX, los edificios son formas oníricas de su capa más hondamente adormecida.

[GSV, 1012]

En la parte final de «Matière et mémoire», Bergson nos enseña que la percepción es función del tiempo. Puede decirse que si viviéramos con más calma, o con otro ritmo, no habría nada «permanente» para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos, todo nos asaltaría de improviso. Pero así es en los sueños justamente. Para entender a fondo los pasajes, sumerjámoslos en la capa onírica más honda, hablemos sobre ellos como si nos hubieran asaltado de improviso. El coleccionista contempla las cosas de modo enteramente similar. En efecto, al gran coleccionista las cosas le asaltan siempre de improviso. El modo en que las persigue y en el que cae sobre ellas, el cambio que produce sobre todas las piezas esa nueva pieza que aparece: todo esto le muestra sus cosas disueltas en perpetuo flujo, como lo real aparece en los sueños.

[GSV, 1008 y s.]

# 3. NOTAS Y TEXTOS DESDE 1930

## LA LEJANÍA Y LAS IMÁGENES

Sanary, *13 de mayo de* 1931. ¿Y si el gusto por el mundo de las imágenes se alimenta de una oscura oposición al saber? Contemplo el paisaje: ahí está el mar en la bahía, liso como un espejo; grandes bosques ascienden como masas inmóviles y mudas a la cima del monte; allá arriba, los muros derruidos del castillo tal como ya estaban hace siglos; el despejado cielo, en «perpetuo azul», como se dice, brilla y resplandece. Así lo quiere ahora el soñador que se encuentra absorto en el paisaje. Que, en cada instante, ese mar suba y baje en millones de olas, que los bosques tiemblen a cada instante desde las raíces a la última hoja, que en la piedra de la ruinas del castillo suenen perpetuos los desprendimientos, que sobre el cielo los gases invisibles se agiten antagónicos y caóticos antes de llegar a condensarse en nubes, tal como la ciencia, que ha accedido a lo íntimo de toda materia, describe este concreto movimiento —esa misma ciencia que en los átomos sólo quiere ver agitadas tormentas de electrones; mas todo esto tiene que olvidarlo, él quiere negarlo: para abandonarse a las imágenes, donde quiere hallar paz, eternidad, sosiego, permanencia. Cada mosca que zumba en sus oídos, cada ráfaga de viento que lo hace de pronto estremecer, cada objeto cercano que lo hiere, le dan un mentís, mas toda lejanía reconstruye su sueño; así, él se yergue ante cada peñasco bajo la luz del atardecer, de la misma manera que se enciende ante cada ventana iluminada. Y cuando consigue quitarse

la espina que le había hincado el movimiento, parece transformar exactamente el temblor de las hojas sobre él en copas de árboles, y el raudo vuelo de las aves que van cruzando sobre su cabeza en el paso de aves migratorias. Suspender la naturaleza de este modo en nombre de las imágenes desvaídas es magia negra del sentimentalismo. Pero lograr en cambio que a una nueva llamada se congele es el don del poeta. […].

[GS VI, 427s; cfr. IV, 427; 1931]

## UNA IMAGEN DE PROUST

[…] Pero hay una doble voluntad de felicidad, y una dialéctica de la felicidad. Y hay, del mismo modo, una figura hímnica y otra elegiaca que corresponden a la felicidad. La primera es lo inaudito, lo nunca visto, la cumbre de la dicha. La segunda, el eterno una-vez-más, la restauración, también eterna, de la felicidad primera, original. Esta idea elegiaca de felicidad, que puede calificarse de «eleática», es lo que transforma, para Proust, la vida en un espacio de recuerdo. Y a ella sacrificó no ya en la vida los amigos y la sociedad, sino, en la obra, a la acción, junto con la unidad del personaje, con el flujo de la narración, y con el juego de la fantasía. Max Unold, no el peor de sus lectores, comparó la «lentitud» de sus escritos con las «historias de los revisores» y acuñó la fórmula siguiente: «Proust consiguió volver interesantes las historias de los revisores. Así, dice: "Imagínese, lector, ayer mojé en mi té una magdalena y recordé de pronto que de niño había estado en el campo". Para esto necesita ochenta páginas, y esto nos arrebata hasta tal punto que uno no cree ser ya quien escucha, sino quien, despierto, está soñando». Y es que Unold ha identificado en las historias de este revisor («los sueños habituales se convierten en típicas historias de revisor tan pronto como nosotros los contamos») ese puente que al sueño se

encamina. Y con el sueño tiene que enlazar toda interpretación sintética de Proust. Muchas puertas poco llamativas nos conducen ahí precisamente. Por ejemplo, el estudio frenético de Proust, su culto extremo de la semejanza; los signos ciertos de cuyo dominio no se encuentran nunca donde Proust la ilumina de modo inesperado en las maneras de la conversación, o en las obras, o en las fisiognomías. La semejanza con la que contamos, esa que nos ocupa justamente cuando estamos despiertos, alude solamente a aquella semejanza más profunda que es la propia del mundo de los sueños; pero uno en el cual lo que sucede nunca se presenta como idéntico, sino sin duda como semejante (para sí mismo de forma incomprensible). Los niños conocen un signo de este mundo, a saber, la media, que tiene justamente la estructura que corresponde al mundo de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una «bolsa» y es su «contenido». E igual que los niños no se cansan en transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y lo que 'contiene') aún en una tercera, que es la media, Proust se mostró siempre inagotable en el vaciar de golpe al yo para introducir eso tercero, a saber, la imagen que al fin calmara su curiosidad, aunque no, en absoluto, su nostalgia. Desgarrado por ella, se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado en el estado de la semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida. […]

[*Agregado:*] Cabe aquí señalar que, en la percepción de la semejanza, vivencia y recuerdo convergen. Bajo esta luz, el papel de la semejanza se vuelve claramente decisivo en la obra de Proust. Sólo ella en efecto se sustrae a la averiguación formulada por Freud, y tan instructiva para conocer a Proust, de que una vivencia sólo puede vivirse o, en su caso, recordarse, de que el objeto del recuerdo verdadero —el de la *mémoire involontaire*— muestra ser siempre algo no-vivido[36].

[OC II/1, 319 y s. y 1066; 1929/1934]

# DE UN BREVE DISCURSO SOBRE PROUST PRONUNCIADO EL DÍA DE MI CUARENTA CUMPLEAÑOS[37]

Para conocer la *mémoire involontaire*: sus imágenes no es que vengan solas, sin que nada las llame previamente; pues en esta memoria se trata más bien de imágenes que no hemos visto nunca antes de recordarlas. Donde más claramente lo observamos es en esas imágenes en las que —como ocurre en ciertos sueños— figuramos nosotros. Ahí estamos frente a nosotros mismos como tal vez nos encontramos algún día de un lejano pasado en algún sitio, por más que nunca ante nuestra vista. Y lo que vemos son precisamente las imágenes que son más importantes —las reveladas en el cuarto oscuro del momento vivido—. Se podría decir incluso que ellas —una pequeña imagen, o alguna foto de nosotros mismos— han quedado asociadas a nuestros momentos más profundos, como los cigarrillos de un paquete. Y aquella «vida entera» que, tal como oímos a menudo, pasa ante el moribundo o ante personas que se encuentran en peligro de muerte, se compone bien exactamente de esas imágenes. Pero ellas se muestran presentándose en veloz sucesión, como aquellos cuadernos, precursores del cinematógrafo, en los que de niños podíamos admirar los movimientos de un boxeador, o de un nadador o de un tenista.

El hedonismo de Proust no puede entenderse sin la idea de la representación de los otros. El mismo Proust aparece como representante de los pobres y desheredados del placer. Se encuentra enteramente penetrado por la obligación de vivir realmente no sólo el placer por todos, sino —y esto es un segundo

aspecto— el placer encarnado en todo lugar y en todo en cuanto es reivindicado. La determinación incondicional de salvar el placer, justificarlo, para encontrarlo realmente allí donde por lo común sólo es fingido, es pasión de Proust que cala mucho más profundamente, o también que es más original, que el desencanto que puebla sus análisis. De ahí su fijación por el esnobismo, del que quiere extraer lo que de auténtico placer existe en él —un tesoro para cuyo desenterramiento son los miembros de la alta sociedad quienes menos capaces le parecen.

[GS II, 1064; 1932]

# DE «CRÓNICA DE BERLÍN»

## *Sueño y olvido*

[…] El colegio Kaiser Friedrich se encuentra muy cerca de la estación del ferrocarril metropolitano de la plaza de Savigny. Desde esa estación se puede ver su patio. Y como yo —cuando salía de él — de vez en cuando solía aprovechar la ocasión para contemplarlo, ahora veo la estación como un edificio perfectamente inútil, semejante a uno de esos templos mexicanos excavados demasiado pronto y por gente inexperta, cuyos frescos quedaron largo tiempo a la merced de los aguaceros, que los lavaron hasta dejarlos irreconocibles, hasta que al fin pudo comenzar a realizarse en serio la recuperación de los objetos de culto y los papiros, que antes habrían arrojado alguna luz sobre aquellas imágenes. Del mismo modo tengo yo que contentarme con lo que sólo hoy vuelve a surgir, esas piezas aisladas violentamente arrancadas del interior pero que contienen en sí el todo, mientras que el todo, allí fuera ante mí, perdió su singularidad completamente. Allí aparece primero lo que

ha sido a lo largo de los años de mi formación escolar la más ociosa de mis percepciones: la moldura almenada que cercaba las aulas. Y quizá esto no sea inexplicable. Porque sin duda todas las demás cosas que entraban en mi campo visual han podido ser antes o después para mí de alguna utilidad, se han ido asociando a alguna idea, o bien a alguna práctica, que las condujeron al mar del olvido. Sólo esa estrecha moldura que innumerables veces cada día escupía el oleaje de la cotidianidad hasta quedar al fin como un molusco sobre la playa de mis ensoñaciones. Y allí me vuelvo a tropezar con ella. Y la tomo en la mano y la interrogo tal como Hamlet a la calavera. Es, como digo, una moldura que nos muestra una serie de almenas. Pero lo que entre ellas puede verse no es el vacío, sino en todo caso la madera, cortada y entallada. Estoy seguro de que su intención era hacer recordarnos un castillo. Mas lo que se pudiera elaborar con este recuerdo era ya otra cuestión. En cualquier caso, esa moldura reforzaba la idea de la masa compacta que se suponía en las mañanas tras las puertas cerradas: el aula y la clase. Sobre las puertas que conducían a las salas de manualidades y dibujo se convirtió en el emblema de una cierta lealtad gremial. Volvía a aparecer en el armario que había en la clase, pero ¡cuán vigorosa se mostraba en esos otros exactamente iguales puestos al lado de la pared del aula! En los cursos séptimo, octavo y noveno no destacaba mucho cerca de los muchos abriguitos y gorras de las perchas, pero en el último curso contenía una alusión al bachillerato que pronto coronaría los esfuerzos de los que en él estaban. En cuanto a su significado y su razón, no pasaba de ser como una sombra que iba atravesando aquellos lugares, y nunca pasó de ser aquella sombra, reunida allí a los ornamentos de indefinible color verde grisáceo que decoraban la pared del aula, a los absurdos nudos y volutas que mostraban los campos de hierro fundido, asilo de mis minutos de terror como de mis sueños angustiosos. […]

[GS VI, 509 y s.]

## *Una palabras después de despertar*

[…] Con todo, entre estos actos celebrados dentro de las aulas hay uno curioso acaso por el efecto que durante años producía en mí. Era la fiesta de despedida de los bachilleres. Aquí encuentro, como en algunos otros sitios que guardo en mi memoria, ciertas palabras, versos, expresiones, todos perfectamente fijados en ella, que a la manera de una masa plástica, más tarde enfriada, han conservado en sí la viva huella del encontronazo producido por un gran colectivo contra mí. Igual que, al despertar, cierta clase de sueños relevantes sobreviven en palabras sueltas cuando todos los otros contenidos oníricos se han desvanecido, quedan aquí en pie palabras sueltas como marcas de encuentros catastróficos. Entre ellas aquella en la que para mí se condensó la atmósfera completa del colegio; sé que la oí cuando por vez primera, después de que antes hubiera recibido sólo algunas clases particulares, me enviaron de pronto una mañana al posterior colegio Kaiser Friedrich —que por entonces estaba todavía en la calle Passau— a hacer la prueba. Esa palabra lleva todavía para mí la figura torpe y gruesa de un niño, y es *Leithammel*, el carnero guía. Y nada más ha sobrevivido de esa tempranísima vivencia escolar.

[GS VI, 474]

## *No separar recuerdos infantiles y sueños*

[…] Y así encuentro al acaso, en todas partes por donde los busco, los primeros recuerdos de la escena, y al final yo mismo no consigo distinguir entre sueño y realidad. Tal es el caso con lo que sucedió cierta noche de invierno en la que asistí con mi madre a una representación de «Las alegres comadres de Windsor». Asistí

realmente a esa ópera, en una especie de teatro popular. Era una noche limpia y agradable, lo que hizo que fuera aún más tranquilo el camino al teatro por un Berlín nevado, uno desconocido que se extendía ante mí iluminado con la luz de gas. Respecto al que me era conocido semejaba un ejemplar muy bien guardado de mi colección de postales: una reproducción de la puerta de Halle en color azul claro sobre fondo de tono azul oscuro: allí se veía la abierta plaza de la Bellealliance con las casas que la circundaban; y la luna llena sobre el cielo. Pero sobre la luna y las ventanas de aquellas fachadas no se extendía la capa de barniz propia de una postal; se destacaban blancas sobre ella y había que mirarlas a contraluz de la lámpara o una vela para apreciar cómo, al brillar con igual luz las ufanas superficies de las ventanas y la luna, todo se apaciguaba. Quizá fuese aquella noche la ópera hacia la que caminábamos, aquella fuente de luz frente a la cual toda la ciudad irradiaba cambiada, pero quizá fuese sólo un sueño que luego tuve sobre aquel camino, y quizás el recuerdo de ese sueño haya ocupado el lugar antes reservado a lo real.

[GS VI, 507]

## *Sueño y primeros conocidos*

L-..J Cuanto más frecuento esos recuerdos, menos accidental se me aparece el papel subalterno que en ellos desempeñan los hombres: pienso en París en una tarde a la que debo ciertas intuiciones en mi vida que me llegaron igual que los relámpagos, con la fuerza de la iluminación. Fue aquella tarde cuando mis relaciones biográficas con las personas, mis amistades y mis compañeros, como mis pasiones y querencias, se manifestaron en sus imbricaciones más vivas y secretas. Y me digo: tenía que ser en París, en donde los muros y los *quais*, el asfalto, las galerías, los escombros, verjas y

*squares*, pasajes y quioscos enseñan un lenguaje tan singular que nuestras relaciones con los hombres en la soledad que nos cerca, en nuestro ensimismamiento, alcanzan, en aquel mundo de cosas, la profundidad propia del sueño, en la cual las aguarda esa imagen onírica que les muestra su rostro verdadero.

[GS VI, 490]

# HÁBITO Y ATENCIÓN

La primera de todas las facultades es la atención, dice Goethe. Sin embargo, comparte rango con el hábito, que desde los primeros días le disputa el terreno. Toda atención tiene que rematar en hábito, si es que no quiere disolver al hombre, si no ha de alterar ya todo hábito, si no debe paralizar a quien la ejerce. El atender y el habituarse, tomar impulso y dejarse ir son como las crestas y los valles de las olas en el mar del alma. Mas también este mar tiene sus calmas. Que alguien que se concentre totalmente sobre una idea torturante, o en un dolor y sus lanzadas, pueda resultar presa del más ligero ruido, de un murmullo o del vuelo de un insecto, que acaso un oído más atento y agudo no percibiría tan siquiera, es por cierto indudable. El alma, según se cree, se puede más fácilmente distraer cuanto más concentrada la tenemos. ¿Pero no es justamente este estar a la escucha menos el fin que el máximo despliegue en el que se tensa la atención —el momento en que ésta hace surgir de su propio seno la costumbre? Ese silbido o zumbido es el umbral, y el alma lo ha dejado traspasado, mas sin darse cuenta. Como si ya no quisiera regresar al mundo habitual, pues ahora vive en uno nuevo en el que el dolor le da aposento. La atención y el dolor son complementarios de este modo. Mas la costumbre tiene un complemento, cuyo umbral cruzamos al dormirnos. Pues lo que en los sueños se opera en nosotros es la

aparición de un sentir nuevo y bien singular que se desata ahí, en la costumbre. Vivencias cotidianas y palabras banales, el poso que ha quedado en la mirada, el pulsar de la sangre: todo esto que antes no notábamos constituye —alterado y aguzado— el material propio de los sueños. Pues en el ensueño no hay asombro, ni en el dolor olvido; ambos llevan en sí a su contrario, como en el mar en calma las crestas están embutidas en los valles.

[GS IV, 407s.; 1932]

## POBREZA DE EXPERIENCIA[38]

[…] Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y se encuentran ahítos y cansados. Nadie se siente pues más afectado que ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis muy cansados, porque no concentráis todos vuestros pensamientos alrededor de un plan grandioso y sencillo». Al cansancio le sigue siempre el sueño, y no es nada raro el que el sueño compense la tristeza y desaliento del día, y muestre realizada aquella vida sencilla y grandiosa para la cual, durante la vigilia, nos faltan las fuerzas. Al respecto, la vida del ratón Mickey es uno de esos sueños de los seres humanos de nuestros días. Esa vida está llena de prodigios que no sólo superan a los prodigios técnicos, sino que, además, se ríen de ellos. Pues lo más llamativo es que ellos surgen sin maquinaria, improvisadamente, desde el cuerpo mismo del ratón, de sus amigos y sus perseguidores; desde los más cotidianos

de los muebles, igual que de los árboles, de las nubes o el mar. La naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo; y dado que la gente se ha cansado de ese sin fin de complicaciones propias de la vida cotidiana y percibe la meta de la vida como el punto de fuga lejanísimo de una perspectiva infinita de medios, le parece redentora una existencia que se satisface a cada instante de la manera más simple y más sencilla y, al mismo tiempo, la más confortable; aquella en la cual un automóvil no pesa un gramo más que un sombrero de paja, y en la que los frutos de los árboles se redondean con tanta rapidez como las barquillas de los globos. Pero ahora vamos a apartarnos, a dar un paso atrás.

Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdido uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo «actual». Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra. Hoy el aguantar se ha convertido en cosa de unos pocos poderosos, que Dios sabe que no son más humanos que la mayoría; suelen ser más bárbaros, pero no en la buena forma. Y los otros tienen que arreglárselas, una vez más, con poco. Recurren a los hombres que han hecho su causa de lo completamente nuevo y que, además, lo basan en el conocimiento y la renuncia. En sus edificios, sus cuadros y sus historias, la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si es que esto le fuera necesario. Y lo más importante es que lo hace riendo. Y tal vez esa risa pueda sonar bárbara en uno u otro sitio. Bueno. El individuo puede ceder a veces algo de humanidad a esa masa que, un día, se la devolverá con intereses.

[OC II/l, 22ISS.]

## *El cine y la percepción onírica*

[…]— Los múltiples aspectos que puede sacar de la realidad la filmadora se hallan en su mayor parte fuera de lo que es el espectro *normal* de percepciones sensibles. Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las metamorfosis y catástrofes que en las películas pueden afectar al mundo de la óptica, nos afectan de hecho en las psicosis, en las alucinaciones y en los sueños. Y esas formas de proceder propias de la cámara son sin duda otros tantos procederes gracias a los cuales la percepción colectiva es capaz de hacer suyas las formas de percibir individuales de los psicóticos o de los que sueñan. El cine ha abierto una brecha en aquella antigua verdad heraclítea: los despiertos comparten hoy su mundo, mientras que los durmientes tienen cada uno el suyo. Pero esto sucede mucho menos con representaciones procedentes de aquello que es el mundo onírico que con la creación de las figuras propias del espacio colectivo, como el famoso Mickey Mouse.

[GS VII, 376 y s.; Iл obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1936]

## *El horror en los sueños*[39]

Al preguntarle a Freud cómo hacía los sueños desagradables compatibles con su teoría según la cual todo sueño satisface algún deseo, él dio como respuesta: «Tales sueños satisfacen el deseo de consolarnos de las desazones que nos acarrea el despertar. Despertando de ellos encontramos unas condiciones que, en comparación con las soñadas, nos son soportables». Resulta desde luego tentador explicar según este modelo el indecible horror de ciertos sueños, o de situaciones en que estamos como medio despiertos o incluso despiertos por completo. ¿No resulta, cabe preguntarse, de la necesidad de mitigar el horror a la muerte, que

nos es segura, con un horror que es aún más profundo ante otras cosas que nos son inciertas y que acaso evitamos?

[GS VI, 209 y s.; *ca*. 1938]

## *La corporalidad en los sueños*

El esfuerzo que hace el que soñando pretende mover su dedo meñique y que, de lograrlo, se despertaría.

Hay en los sueños una zona bien precisa en la que comienza la pesadilla. En el umbral de esa zona, el que sueña emplea todas sus inervaciones corporales en luchar por salir de ese mal sueño. Pero sólo en la lucha se decide si esas inervaciones se terminan en su liberación o, si por el contrario, hacen la pesadilla aún más opresiva. En este último caso no son reflejo de liberación, sino de sumisión.

[GS II, 1259 y 1261; Apuntes sobre Kafka, 1935]

## *Sobre Bergson*[40]

Dice Bergson: «Hemos supuesto que el espíritu recorría sin cesar el intervalo comprendido entre dos límites extremos: el plano de la acción y el del ensueño» (p. 189). «Un ser humano que soñase su existencia en lugar de vivirla, retendría bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de detalles de su historia pasada. Y el que, por el contrario, repudiase en todo esta memoria con todo lo que engendra, fingiría su existencia sin cesar en lugar de representársela verdaderamente: autómata consciente, seguiría la pendiente de los hábitos» (pp. 168-169)

Una de las dificultades que presenta la filosofía bergsoniana es que, si de hecho nos atenemos a ella, la *adivinación* tendría que ser facultad tan común como la memoria.

Prueba de que la distinción de Proust está conforme con la teoría bergsoniana: la llamada *mémoire volontaire* es un recuerdo coordinado con la acción.

[…] La idea bergsoniana de la acción sufriría una modificación si tuviera presente la posibilidad de sujetos colectivos y organizados de la acción. El presente, según su definición, viene a ser el *état de notre corps*, y éste perdería su impermeabilidad al ensueño en el momento en que en su campo de visión entrase un cuerpo de formas algo menos precisas que el del individuo. Y si imaginamos que aquel otro cuerpo puede ser el de la humanidad, tal vez reconozca qué hondamente este cuerpo se ha de dejar penetrar por el ensueño para ser, como tal, capaz de acción.

[GS VII, 769s., df. 1,1181; Apuntes sobre Baudelaire, 1938]

## *Recensión de L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française, de Albert Béguin*

El grueso de esta obra de Béguin se concreta en estudios del romanticismo alemán. Si a esto se ha añadido una caracterización algo más breve de los románticos franceses, sin duda que no ha sido el interés por la historia comparada de la literatura (de la que Béguin se aparta en II, p. 320) lo que decide este arreglo. El romanticismo alemán no se presenta al autor en calidad de padre del francés, aunque sí como fenómeno romántico *par excellence*, dentro del cual se produjo la iniciación de este movimiento. Para

Béguin se trata, claramente, de una iniciación. Y su tema interesa «a esa parte secretísima en nosotros… en la que sentimos solamente un deseo, el de explorar el lenguaje de signos y señales y capturar la extrañeza de que la vida humana llena a *todo aquel* que por un instante la tiene a la vista en su plena rareza, con sus peligros y su carácter inquietante, con su belleza y sus tristes límites» (p. XVII). Las consideraciones de la parte final valen para la literatura surrealista y desde el principio determinan la orientación del autor —un signo más de su esfuerzo por salir del ámbito de la investigación académica. A esto hay que añadir que su tratamiento no desmerece, en cuanto al rigor, si no del método, sí del aparato. El libro está elaborado de manera ejemplar, con precisión y exento de la pompa erudita. En parte se le debe a esta factura el que, más allá de lo problemático de lo que es su disposición, el libro venga a ser en los detalles tan original como atractivo.

Cierto que las partes débiles de la obra se nos hacen patentes en sus formulaciones más francas. El autor nos dice, por ejemplo: «La objetividad, que ciertamente puede y debe constituir en cuanto tal lo que es la ley de las ciencias descriptivas, no puede en cambio resultar fecunda en las ciencias humanas. En este ámbito, toda investigación desinteresada’ comporta una traición imperdonable, al propio yo y al 'objeto' de investigación» (p. XVII). Frente a esto, nada que objetar. El error radica en la idea de hacer equivaler un interés intenso a uno inmediato. El inmediato es siempre subjetivo, y tiene en ciencias humanas tan poca justificación como en cualquier otra ciencia. La cuestión no puede ir directamente encaminada a saber si las teorías románticas acerca de los sueños eran o no «correctas»; más bien debe tener presente la constelación histórica de que brotan las empresas románticas consideradas. En este interés mediato, que se fija en primer término en el índice histórico de las intenciones románticas, nuestra participación actual en el objeto resulta más legítima que en la apelación a la interioridad, la cual va inmediatamente hacia los textos para extraerles su verdad. El libro

de Béguin comienza justo con esa apelación, y quizá ello ha contribuido a generar malentendidos.

[…] A lo cual acaso hay que añadir que el camino a través de los consagrados de los primeros tiempos sólo tiene interés para el adepto si aquéllos son autoridades, si se le presentan como testigos. Sólo excepcionalmente es éste el caso en cuanto a los poetas, y no lo es ciertamente en los románticos. Cabría considerar particularmente a Ritter, en un sentido quizá más riguroso, como un iniciador, ya que la índole no sólo de sus ideas, sino, sobre todo, de su vida lo tolera. Uno podrá pensar al efecto en Novalis y en Caroline von Günderode: porque la mayoría de los románticos estaban demasiado mezclados en el negocio de la literatura para figurar como «guardianes del umbral». Estas son realidades que a menudo hacen a Béguin retroceder hacia los procedimientos usuales de la historia de la literatura. Se le concederá en todo caso que estos procedimientos no están en consonancia con su tema. Esto dice mucho contra ellos, mas también contra el tema.

Quien acomete un análisis, dice Goethe, ha de mirar si en su base también hay una auténtica síntesis. Por atractivo que sea el objeto estudiado por Béguin, la cuestión es cómo cohonestar la actitud con que el autor se ha aproximado a él y el consejo goethiano. Efectuar una síntesis es prerrogativa de un conocimiento histórico, y el objeto, tal como lo concreta ya en el título, hace, en efecto, esperar una construcción histórica. Una que habría puesto de relieve el estado de conciencia del autor —y, con él, el nuestro— más nítidamente de lo que se manifiesta en la consideración actual del surrealismo y de la filosofía existencial. Habría así encontrado que el romanticismo culmina un proceso que se había iniciado en el XVIII: la secularización de la tradición mística. Alquimistas, iluminados y rosacruces sin duda prepararon el camino que termina en el romanticismo. La tradición mística había resistido este proceso, aunque no sin quebrantos, como ya se había evidenciado en las excrecencias del pietismo, así como en teúrgos de la especie de Saint-Germain y Cagliostro. La corrupción de las doctrinas y las

necesidades místicas era igual de grande en las capas inferiores y en las superiores.

El esoterismo romántico fue desarrollándose a partir de la mentada experiencia. Fue un movimiento de restauración, con toda la violencia que acompaña tales movimientos. En Novalis, la mística había podido mantenerse suspendida sobre la tierra firme de la experiencia religiosa, y aún más en Ritter. Pero la deriva posterior no sólo del tardío romanticismo, sino de Friedrich Schlegel, muestra a la ciencia oculta a punto de regresar a lo que era el seno de la Iglesia. De la época de la completa secularización de la tradición mística datan los comienzos de una evolución industrial y social que puso en cuestión una experiencia mística que perdió su lugar sacramental. La consecuencia, para Friedrich Schlegel, Clemens Brentano o Zacharias Werner, fue la conversión. Otros, como Troxler o como Schindler, hallaron refugio en una invocación a la vida onírica, a las manifestaciones vegetativas y animales propias del inconsciente. Ellos emprendieron una retirada estratégica, abandonando terrenos de la vida mística superior para poder afirmar tanto mejor lo radicado en la naturaleza. Su apelación a la vida onírica fue una señal de alarma; esta apelación mostraba menos el camino de regreso que llevaría el alma a la tierra natal que los obstáculos que ya se habían puesto en ese camino.

Pero de hecho Béguin no se ha formado ningún concepto así. Y es que no cuenta con la posibilidad de que el núcleo real, sintético, del tema, como se ofrece al conocimiento histórico, pueda despedir aquella luz bajo la cual se desvanecerían las teorías oníricas del romanticismo. […]

[Versión previa] Por atractivo que pueda resultar el tema de B., la cuestión que plantea es la de si entre el sueño, que desde siempre ha influido necesariamente en una gran abanico de la vida humana, y la escuela poética romántica existe relación que se halle más o menos definida. La circunstancia de que los románticos recurrieran

innumerables veces a los sueños no puede confirmarla, al menos en la fijación que B. hace de ella, pues la reflexión sobre los sueños es un proceso propio de la conciencia; si se acentúa esta reflexión, se vuelve un hecho ambiguo. Y con ella se pueden, si se quiere, sacar conclusiones que quedan muy lejos de un compenetrarse con los aspectos oscuros de la vida anímica, por no hablar ya de una iniciación en ellos. ¿No es la apelación a la vida onírica —habría que preguntarse a este respecto— una señal de alarma? ¿No muestra el camino de regreso del alma a la tierra natal, aquel camino en el cual ya la habían puesto los obstáculos?

El autor no se hace esta pregunta. No investiga si en el tema, tal como lo ha entendido, subyace una síntesis. Y aún menos cuenta con la posibilidad de que el núcleo sintético real del objeto, tal como se ofrece a la dialéctica histórica, pueda despedir aquella luz bajo la cual las teorías oníricas del romanticismo corren el riesgo de desvanecerse. Desgraciadamente, esta deficiencia inutiliza el método de la obra. B. estudia cada poeta romántico por separado, una debilidad que posee sin duda su lado bueno. Ella ofrece al autor la posibilidad de acreditarse como uno a quien resulta interesante seguir. Pero son sus estudios de retratos lo que hace que el libro merezca leerse no obstante su enfoque. Ya el primero de ellos, el que describe las relaciones del despierto G. Ch. Lichtenberg con la vida onírica de sus semejantes y la suya propia, nos da un alto concepto de las capacidades de B. […]

[GS III, 557-560 y 697; 1938]

# ANEXO

# EL SEGUNDO YO. UN CUENTO DE FIN DE AÑO PARA REFLEXIONAR[41]

Krambacher es un muy modesto empleado, además de un señor «sin parentela», como asegura a las propietarias de su habitación, de la que cambia cada cuatro o seis semanas. Antes ha pensado cierto tiempo dónde podría hospedarse la noche de fin de año. Pero todos los planes se han desvanecido; con el dinero que le quedaba ha ido a adquirir dos botellas de ponche. Así después de las 9 h, da comienzo su banquete solitario, siempre con la esperanza de que suene el timbre y sea alguien que quiere visitarle, que desea hacerle compañía.

Mas su esperanza queda defraudada. Poco antes de las 11 decide marcharse. Es que le ha entrado claustrofobia. Seguimos entonces sus pasos nocturnos, un tanto inquietantes por lo ligeros, a través de las calles. Se ve que ha bebido. Tal vez no camine, tal vez tan sólo sueñe que camina. Esta misma sospecha también puede tenerla pasajeramente el lector. Krambacher avanza a través de una calleja apartada. Una lámpara que despide una luz mortecina atrae su atención. ¿Un local ambiguo con fiesta de fin de año? ¿Por qué está tranquilo? Se aproxima y comprueba que de hecho no se trata de un local: sobre una luna opaca y encalada, de la que sale una luz

lechosa, se lee en letras de madera despintada: KAISERPANORAMA.

Quiere pasar de largo, pero un papel muy sucio pegado a la luna le hace detenerse: ¡Hoy, función de gala! *¡Viaje al año viejo!* Krambacher se ha quedado sorprendido; abre tímidamente aquella puerta y, no viendo a nadie, cobra valor y entra. Ahí está el Kaiserpanorama. Hay 32 sillas dispuestas en círculo. En una de ellas dormita el propietario, un viudo italiano que se llama Gerónimo Cafarotti, y que al acercarse el visitante se levanta de un salto.

Gran verborrea que despliega el italiano. De sus palabras pronto se deduce que cada noche se agotan las localidades; casualmente esa noche hay menos asistencia, pese a que se trata del programa de gala; pero se ha enterado de que vendrá alguien: es decir, el justo. Mientras que invita al visitante a sentarse en un taburete ante dos mirillas, él se sienta apartado:

Aquí conocerá a alguien curioso, y verá a alguien que no se nos parece: su segundo yo. — Usted pasa la tarde reprochándose, tiene complejo de inferioridad, se siente cohibido, se reprocha no seguir bien sus impulsos. Ahora bien, ¿qué son esos impulsos? Son la presión del segundo yo sobre el picaporte de la puerta que conduce a su vida. Pero ahora sabrá por qué tiene esa puerta cerrada con llave, por qué le abruman tantas inhibiciones, por qué no puede ceder a sus impulsos.

Comienza el viaje por el viejo año. Hay 12 imágenes, y en cada una de ellas, una inscripción pequeña; y con cada una, las aclaraciones del viejo, que se desliza de una silla a otra. Las imágenes son las que ahora siguen:

El camino que quisiste tomar
La carta que quisiste escribir
El hombre que quisiste salvar
El pasaje que quisiste reservar
La mujer a la que quisiste seguir
La palabra que quisiste oír

La puerta que quisiste abrir
El traje que quisiste llevar
La pregunta que quisiste hacer
La habitación de hotel que quisiste tener
El libro que quisiste leer
La oportunidad que quisiste aprovechar

En unas se aprecia el segundo yo, y en otras solamente las situaciones en las que el primero quiso verse. Las imágenes se explican conforme se desplazan al sonido de un campanilleo para permitir visionar la siguiente, conforme se hacen sitio unas a otras apenas quedan quietas, después de presentarse temblorosas. El último campanilleo se hunde en el estruendo de las campanadas propias de Año Nuevo. Y Krambacher despierta sentado en su silla con el vaso del ponche vacío en las manos.

[GS VII, 296-298; *ca*. 1930]

# EPÍLOGO

# BENJAMIN COMO SOÑADOR Y COMO TEÓRICO DEL SUEÑO

> Il n'y a d'autre description
> d'un rêve que celle que se
> donne l'homme qui s'éveille[42].
>
> ALAIN

Durante muchos siglos los sueños han inquietado a los humanos: como oráculos, profecías o mensajes divinos, visiones de las partes oscuras del alma y fuentes del arte y de la poesía. Pero en el transcurso del siglo al que en 1900 Freud imprimió su marca con «La interpretación de los sueños», la significación que éstos reciben sufrió una especie de desmoronamiento. ¿Tienen los sueños aún algo que decir? ¿Podemos atribuir a alguien que cuenta sus sueños (y a nosotros mismos en cuanto soñamos) alguna experiencia en particular? Benjamin constataba, ya en 1925, dentro de la glosa titulada «El *kitsch* en los sueños», que «los sueños son ahora un camino directo a lo banal[43]». Y, sin embargo, él no dejó nunca de soñar, anotar los sueños importantes y pergeñar sus tesis sobre ellos.

El presente libro reúne por vez primera en un volumen los relatos de sueños y reflexiones teóricas sobre éstos que fueron publicados en vida de Benjamin o están presentes entre su legado. Él pone a la vista un aspecto concreto de su obra que hasta ahora merece

escasa atención, pero uno que es, sin duda alguna, de capital importancia en su escritura y en su pensamiento. Para su preparación fue necesario un trabajo de búsqueda en el extenso cuerpo de sus obras. Porque tanto los sueños como las reflexiones que realiza sobre los sueños mismos y el soñar se encuentran dispersos y en los contextos más dispares.

La primera parte, «Anotaciones de sueños», contiene en un conjunto cronológicamente ordenado las anotaciones que Benjamin hizo de sus sueños, algunas de las cuales forman parte del material manuscrito y no publicado. La segunda parte, «Sobre la percepción onírica. Sueño y despertar», contiene lo que son sus reflexiones teóricas en cuanto a los sueños, que van desde los breves aforismos, pasando por consideraciones sobre la literatura onírica y el carácter histórico de los sueños, hasta la concepción política de un despertar respecto del siglo XIX.

La colección se concibe como un libro de lectura curiosa que cada lector leerá a su manera. Un libro que invita al hojear. Particularmente en el caso de los textos teóricos habría sido inútil pretender remediar su dispersión aplicando algún tipo de ordenación sistemática. Pero en este epílogo sí queremos introducir un orden. En él intentaremos trazar a grandes rasgos los contornos de la compleja red de la filosofía benjaminiana de los sueños y medir la distancia que la separa de otras teorías de los sueños. Pero esta tarea irá precedida de un trabajo de caracterización de las anotaciones de sus sueños, de su actitud ante ellos y sus relaciones con su mundo.

## I

Benjamin fue siempre un soñador intensivo, mas sólo dejó escrita una cantidad comparativamente pequeña de textos relacionados con los sueños. Benjamin no adoptó nunca la práctica de anotar y de datar los sueños inmediatamente después de despertar[44].

Incluso en los diarios que con distintas ocasiones llevaría, la anotación de un sueño es excepcional. El momento de la anotación y el momento del sueño aparecen muchas veces alejados[45].

Pero, por otra parte, la significación que Benjamin atribuye a los sueños anotados es enorme, siendo parte de su trabajo de escritor. Hay anotaciones que encontraron su sitio en obras concretas o se publicaron aparte en vida de Benjamin, mientras algunos sueños aparecen varias veces impresos con muy ligeras modificaciones. Incluso por dos veces pensó Benjamin en publicar aparte una colección de sueños, pero no llegó a hacerlo nunca.

¿Ha de dudar entonces el lector, confrontado a esta práctica, de la autenticidad de las anotaciones de Benjamin? La pregunta es tan obvia como descaminada. La experiencia de que los sueños se desvanecen después de despertar y de que apenas podemos reconstruirlos de modo voluntario da buen pie a la idea general de que no podemos sino atrapar por los pelos el sueño que hemos tenido si hemos de preservarlo del olvido. Sólo sería auténtico el relato en el que se conserva el más directo acceso posible al mundo del sueño.

La posición de Benjamin se opone totalmente a esta actitud, tal y como puede colegirse de un texto suyo: el segundo de «Calle de dirección única», titulado «Sala del desayuno». Y no es casual que a «Sala del desayuno» le siga inmediatamente cierta pieza que incluye tres sueños. El texto aporta como ningún otro datos muy precisos sobre la relación de Benjamin con los sueños.

«Una tradición popular desaconseja relatar los sueños en ayunas a la mañana siguiente. La persona que acaba de despertar aún está cautivada por sus sueños. Al asearse, va sacando a la luz escasamente la superficie del cuerpo y sus visibles funciones motoras, mientras en las capas más profundas persiste el gris crepúsculo del sueño, que incluso se va consolidando en la soledad que corresponde a la primera hora de vigilia. Quien no quiere entrar en contacto con el día, ya sea por miedo a los seres humanos o en beneficio del recogimiento en su interior, no come nada y desprecia

el desayuno. De este modo evita la fractura entre el mundo de la noche y el mundo del día. Precaución que tan sólo justifica la combustión del sueño en el concentrado trabajo matinal, o incluso en la oración, que, de lo contrario, conduce a una confusión de los ritmos vitales.

Hablar de los sueños en este estado de ánimo es sin duda funesto, pues la persona delata en sus palabras al mundo onírico con el que aún está a medias conjurada, provocando con ello su venganza. Dicho de una manera más moderna: la persona se delata así a sí misma. Ha renunciado a la protección de la soñadora ingenuidad y se pone en peligro al rozar las visiones de sus sueños, más sin mostrarse superior a ellas. Dado que sólo desde la otra orilla, sólo desde el día luminoso, podemos abordar por fin el sueño desde un recuerdo superior. Pero este “más allá” del sueño sólo lo podemos alcanzar mediante una limpieza que resulta análoga al aseo, siendo completamente diferente. Dicha limpieza pasa por el estómago. Pues el que está en ayunas aún habla del sueño como estando dormido todavía».

Benjamín habla aquí de contar sueños, de su comunicárselos a otros. Lo que se ha dicho sobre contar los propios sueños puede decirse también del anotarlos. Además se previene contra el deseo de relatar la vivencia onírica cuando ésta aún está reciente. Frente a ese deseo, Benjamin sostiene que los sueños han de ser evocados «desde el claro día», «la otra orilla», estando uno instalado ya «en el plano superior del recuerdo».

Pero es que Benjamin atribuye a la esfera onírica una experiencia particular, un estado particular de la conciencia en el que el yo se encuentra puesto ante sí mismo de una cierta manera que no es posible en la vigilia. Cuando soñamos es que nos hallamos en el denominado «mundo onírico», tan inquietante como confortable. En él se da lo mismo el miedo a la muerte que la satisfacción de algún deseo (también la satisfacción del sexual). En él retornan, en forma alterada y enigmática, lo mismo imágenes que

recuerdan traumas reprimidos que las de la feliz primera infancia (a su vez no menos reprimidas).

Pero, en todo caso, el mundo onírico escapa al yo despierto y crea, tal como nos dice Benjamin, un dominio en el cual reina un «hechizo», un espacio con límites exteriores en el que el yo que sueña se encuentra encerrado con las fuerzas oníricas dominantes. El despertar no es un cambio abrupto del sueño a la vigilia, sino un estado limítrofe (como una «penumbra»). Tan sólo lentamente se recupera la unidad del cuerpo y el orden del entorno del espacio, al mismo tiempo que la experiencia onírica continúa actuando. Las primeras frases del relato de Kafka de *La metamorfosis* muestran de manera insuperable lo catastrófico que resultaría ser retenido en esta transición.

Se trata, pues, aquí del despertar en tanto que salida del ámbito onírico. Benjamin habla de dos posibilidades. Una será la de «quemar» los sueños a través del trabajo concentrado o la oración matinal, esto es, olvidarlos. Y la otra es desayunar, porque la misión del desayuno es «purificarse» de los sueños. Esta fórmula es interesante. No quiere decirse que en el sueño se produzca algo «sucio», sino más bien que no debe mezclarse equívocamente con la vida despierta. El que sueña debe alcanzar primero un «más allá del sueño» que no consiste sino en poner fin al secuestro del cuerpo en el ensueño y llenar el estómago[46].

Devuelto a sus necesidades corporales, el yo encuentra otro modo de evocar los sueños. La máxima suprema es a este respecto la siguiente: «sólo desde la otra orilla, desde el claro día, puede evocar(se) el sueño, instalándose (uno) sobre el plano superior del recuerdo». Sólo en este plano hace el lenguaje, en cuanto medio distinto del ensueño, valer su derecho. Todo relato prematuro del ensueño «traicionaría» sin duda al mundo onírico, que se encuentra alejado del lenguaje, pues el que sueña no puede trasladar el sueño directamente hasta el lenguaje, no puede hablar del sueño «como si hablase en sueños» —sino que sufriría su «venganza».

¿Pero qué significan esa traición al sueño y la venganza propia del mundo onírico? Esto nos lo ilustra bellamente el relato dé un sueño de «Infancia en Berlín». Benjamin cuenta aquí un sueño que había tenido a la edad de siete u ocho años. Se trata de un sueño sumamente inquietante. Benjamín se encuentra con un fantasma que está haciendo algo en un rincón oscuro dentro del dormitorio de sus padres.

Pero lo que ahí nos interesa ya no es el sueño, sino su relato. Se nos dice que el niño se guarda el sueño durante todo el día mientras que se sacia de jugar a lo que es su juego favorito. Luego, por la noche, sucede algo del todo inesperado: una copiosa banda de ladrones penetra en la casa de verano y la roba, mientras que los padres, aterrados, optan por encerrarse en el cuarto del niño, de lo que éste apenas se da cuenta, experimentándolo más bien como continuación del sueño anterior. A la mañana siguiente, cuando por fin la banda se ha marchado, se interroga al niño.

«Me llenó de orgullo» escribe Benjamin en «Crónica de Berlín» (cfr. p. 24 anterior) «que me interrogaran sobre los sucesos de la noche pasada —porque creían haber hallado indicios de la complicidad de la sirvienta, puesta en la verja con los asaltantes. Pero más orgulloso me sentí de que me preguntaran por qué había silenciado mi sueño, que yo conté como una profecía».

Esta es la primera versión de la historia. Naturalmente, no sabremos nunca cuánto hay de verdad en aquel recuerdo de la infancia puesto por escrito trece años después. Pero el hecho de que las versiones de «Un fantasma» concluyan de maneras tan distintas no indica que el relato de aquel sueño se revele dudoso, pues el sueño se cuenta de la misma manera en sus varias versiones. Lo que cambia es la forma de narrarlo, la de transmitirlo.

En la primera versión, el chico siente orgullo cuando piden que relate su sueño. En la segunda en cambio se arrepiente de hacerlo: «mi sueño (…) hizo que me prestaran atención. Igual que la mujer de Barba Azul, mi curiosidad se vio de pronto dentro de su apartada habitación. Mientras hablaba, comprendí horrorizado que nunca

debería haber contado mi sueño». En la tercera versión sólo se dice: «Lo que creía saber mejor me lo callé[47]».

Lo que las tres versiones envuelven con distintas variantes es el motivo de la revelación del sueño. Donde más peso adquiere este motivo es en la segunda. El niño piensa con miedo que ha revelado su sueño, que lo ha traicionado. Al revelar el sueño a la mañana siguiente, cuyo secreto había mantenido durante todo el día para así parecer un pequeño profeta, al tiempo ha renunciado a lo que el sueño habría podido todavía decirle. Pues el sueño era sólo para él, no para sus padres. Cuya primitiva curiosidad, eficazmente retratada en la imagen de la mujer de Barba Azul, no es por los extraños contenidos del sueño (las batas de la madre, la comida de los espíritus, el infierno), sino que apunta allí a la presencia del fantasma ladrón en tanto que soñada profecía del asalto a la casa.

Benjamin registra pues sus sueños de forma tan sensitiva precisamente porque su idea de los mismos se alimenta de las antiguas experiencias ocultas y mánticas de la espiritualidad religiosa, y porque la estructura onírica compleja corre el peligro de ser trivializada como una burda adivinación. Lo que se nos cuenta en «Dirección única» sobre la visita a la vidente («*Madame* Ariane, segundo patio, izquierda») vale para la falsa relación con los sueños que los entiende como profecías de algo inminente: «Mas no se intercambian con impunidad las intenciones, ni se confía la vida aún no vivida a las cartas, espíritus, y estrellas que nos la despliegan un instante para devolverla profanada» (GS IV, 142). Pues los sueños nos hablan, pero sólo lo hacen de cosas pasadas —nada distinto había dicho Freud en las frases finales de «La interpretación de los sueños».

Pero Benjamin parece no admitir la interpretación que es la propia de la psicología profunda de los sueños de otros. Es característico de su trato con sus propios sueños el que evite incluir en sus anotaciones un análisis hecho del 'mensaje del sueño’. Pues lo que a Benjamin le interesa es conservar su singularidad y, sin duda, el carácter misterioso.

Sus anotaciones de los sueños dejan que cada sueño siga siendo un enigma, y su enquistamiento frente a la revelación psicológica le concierne igualmente a su lector. Quien en la lectura de las anotaciones quiera hallar un oculto psicograma del autor de las mismas o información sobre sus relaciones con personas cercanas, nada acabará por descubrir. En vez de especular sobre trasfondos biográficos secretos[48] es mejor aceptar la singularidad fenoménica de las anotaciones. Ya en su estilo se aprecian diferencias. Así algunos sueños se reducen a una escena particular y limitada, mientras otros requieren narraciones más largas. Frecuentemente se concreta expresamente el momento que corresponde al despertar, con lo que el sueño aparece como estando a él encaminado. Haciendo ininterrumpida su lectura, en seguida nos llama la atención la amplitud del espectro del contenido onírico. Casi no hay sueños que se reproduzcan. Y el estado de ánimo en los sueños es también muy diverso. Su amplio espectro incluye desde las visiones oníricas placenteras a las apocalípticas. La sexualidad —sea ésta de fondo libidinoso o resueltamente relegada— desempeña múltiples papeles. En los sueños dominan los detalles expresivos y gráficos que no se disuelven en la narración; y muchas veces resalta el colorido y hasta la acústica de la escena onírica.

Respecto a la topografía de estas escenas, nos sorprende una diferencia: mientras que los sueños de la «Infancia» y la «Crónica de Berlín» se localizan casi siempre en el espacio de la vivienda paterna o de la escuela, los sueños posteriores se desarrollan con frecuencia en la calle o incluso en el campo. En general sobresale claramente, como puede observarse, la intelectualidad del yo que sueña. Esto se aprecia no sólo en los contenidos de los sueños, que muy frecuentemente identifican al yo como escritor o como hombre estudioso, sino también especialmente en los comentarios reflexivos del soñador dentro del propio sueño.

Otra característica que es propia de los sueños anotados es que casi nunca encierran alusiones a conflictos políticos de actualidad.

Por eso nos resulta sorprendente esta comunicación epistolar de Benjamin a Scholem de marzo de 1934 = «En este tiempo, que durante el día ocupa mi fantasía con los problemas más duros y humillantes, por la noche experimento cada vez más su emancipación en los sueños, que tienen casi siempre contenido político. Deseo poder contártelos un día. Son todo un atlas de imágenes sobre la historia oculta del nacionalsocialismo» (*Briefe* IV, 359). Es difícil saber por qué Benjamin quería contar esos sueños, pero no escribirlos. En cualquier caso, de los sueños anotados sólo el del «Sabedor», en el cual sí se nombra directamente a los «nazis» y el «nuevo orden de la Unión Soviética», encajaría en ello, pero es de una época anterior[49].

Finalmente es sin duda interesante conocer qué aspecto de los sueños es el que interesa más a Benjamin. Puede sostenerse en general que no parece estar interesado por la elaboración del material actual ni la censura del sueño en el recuerdo, sino por la emergencia dentro del propio sueño de recuerdos de los que el yo consciente no dispone.

Este recordar nos determina la imagen del soñador dentro del sueño. Uno que no es producto de ningún yo consciente, sino sin duda de un acontecer separado de él, pero el yo aun así no se disuelve por completo en el sueño. Durante el sueño puede producirse una regresión al estado intrauterino, en el cual el yo y el mundo en torno quedan como fundidos, pero el sueño construye una regresión específica desde la que no se retrocede a estadios anteriores a la formación del yo. De hecho, el sueño se caracteriza porque el yo que sueña ocupa el centro, y porque todo lo que acontece está a él referido, por cuya misma causa el sucederse onírico le acontece a quien sueña. La percepción onírica es conciencia onírica sin duda.

Y, sin embargo, la conciencia onírica se caracteriza claramente por una inmanencia. El que sueña en efecto no es consciente de que está soñando; al despertar sí sabe que ha soñado. Pero sólo en aquella conciencia despierta podemos decidir soñar o no, pues la

conciencia onírica no puede reflexionar sobre sí misma. Dicho de otro modo: en el sueño, el yo se experimenta sin la protección que es el contraste con la realidad en cuanto tal.

Pero esta experiencia se debe particularmente a la potencia de las imágenes oníricas, en las cuales el yo se reconoce a sí mismo. En la primera versión del sueño titulado «La luna» leemos lo siguiente: «La infancia hacía tiempo que se había ya quedado atrás. Pero nunca, antes ni después, se me mostró, junto con la luna, tan claramente la imagen de los míos. Y, en ese sueño, me veía a mí mismo en medio de ellos». Y en otro pasaje (cfr. nota de la p. 27) observa respecto a este verse a sí mismo: «Es testimonio de la oculta y significativa originalidad del recuerdo, que forzosamente apreciamos en aquellas imágenes en las que —igual que en algunos sueños— figuramos nosotros mismos: nos encontramos a nosotros mismos como tal vez nos encontramos algún día de un lejano pasado en algún sitio, nunca sin embargo a nuestra vista. Y lo que vemos son precisamente las imágenes que son más importantes, las reveladas en el cuarto oscuro del momento vivido. […]»

Estas imágenes no son precisamente ese texto claro de los «pensamientos oníricos» que Freud pretendería descifrar. La experiencia onírica benjaminiana va avanzando en otra dirección. Está orientada a la óptica del sueño, en vez de ir hacia los pensamientos, por más que disfrazados y alterados. Ciertos sueños se distinguen por producir imágenes expresivas del sí mismo e iluminar a manera de relámpagos la oscuridad del yo. Ahí no se trata de un autoconocimiento en calidad de acto intelectual. En el fondo, éste no es posible. Pues la representación del propio ser que llevamos en nosotros mismos —la imagen propia de nuestro carácter— nunca es producida a través de los actos de la conciencia.

Sería más acertado concebir las imágenes propias de uno mismo como máscaras. Pero máscaras no ya como medio para ocultarse detrás de un disfraz, sino como máscaras deseadas con

las que nos sentimos identificados, al reflejar lo no vivido en nuestras vidas.

De este modo, los títulos de los «Autorretratos del soñador» («El profeta», «El taciturno», etc.) son nombres de esas máscaras. El sueño proporciona al yo esas máscaras en las que anidan lo reprimido y olvidado, y dichas máscaras están cubriendo al soñador. Son las «máscaras de nuestro destino, con las que nos distinguimos en situaciones y momentos que hemos vivido inconscientemente, pero aquí finalmente revelados» (GS VI, 187). Y así se ajustan como moldes a la que es la imagen interior, que sólo ellas ilustran de manera concreta en tanto tal imagen. Y siendo autorretratos del denominado «soñador», muestran al yo tal y como se comporta en el sueño, y por eso tal comportamiento aparece así tan natural como últimamente inexplicable en lo que es su recuerdo.

La última anotación de Benjamin tiene una importancia decisiva en la serie de sueños en los que el soñador se encuentra ya consigo mismo. Además está fechada exactamente y nos muestra su fecha como título. Es el último sueño anotado por Benjamin, que lo envió como carta a un destinatario bien concreto —a Gretel Adorno, a la que Benjamin llama «Felizitas»— antes de hacerlo mecanografiar. Además hace a la destinataria —y esto es también excepcional— algunos comentarios sobre el sueño. Dice que ha redactado su relato del sueño en francés por cuanto la frase que dijo en el sueño la dijo en francés. («Il s'agissait de changer en fichu une poésie».) Al final del relato le comunica a Gretel que después de ese sueño ya no pudo volver a dormir por cuanto estuvo durante varias horas como despierto… de felicidad.

El sueño se halla inserto en la descripción epistolar de su situación en el campo francés («sobre mi lecho de paja») y de sus esfuerzos por salir del campo para poder viajar a los EE.UU. Y sin embargo, el sueño no refleja esa situación, sino que en él aparecen otros lechos, así como un sombrero de su padre, bellas mujeres y hasta una letra. Benjamin dice que su sueño es bello y además

resalta su rareza: es uno de esos sueños «que quizá tengo cada cinco años y que se trenzan en torno al motivo del "leer"».

Pero no trata de la lectura como tal. La particularidad de este sueño es sobre todo que en él da Benjamin con su propia letra. Se trata, según presume él en el sueño, de un manuscrito que hacía algunos años él mismo había regalado a Dausse.

El manuscrito aparece ahí dos veces. Primero como «una tela toda llena de imágenes» de la que una dama hace un estudio grafológico, y otra vez es visto como la «sábana» que, como en un destello, le descubre bajo el cubrecama a una mujer muy bella. Pero el único signo que Benjamin descifra finalmente durante su sueño en ese texto es el de «las partes superiores de la letra 'd'»[50]. El largo trazo (propio de su escritura en grafía alemana) lo interpreta Benjamín como una «aspiración extrema a lo espiritual». Pero la letra además está provista de una pequeña «vela» que se hincha «como impulsada por la brisa».

Es fácil reconocer en esta imagen una cierta autocita. Varias de las notas de teoría del conocimiento de los *Pasajes* sobre el concepto de «salvación» van girando en torno a la metáfora del «viento de lo absoluto en las velas del concepto». El que piensa en una situación extrema, casi ya sin salida, quiere utilizar justo ese viento. «Las palabras son su vela. Y la manera en la que se emplean las convierte en concepto» (V, 591).

Dejemos aparte la cuestión de si ese sueño, tal como pensaba Derrida[51], porta el mensaje en clave de alguien que está en las últimas. Pero, en todo caso se revela como concreto autorretrato del lector y del autor que es Benjamin. Y ese autor, que era un gran lector, se preocupó del principio hasta el final por asegurar su obra inédita, tratando de confiar sus manuscritos a la custodia de amigos y de amigas. ¿Para qué? ¿Quizá le preocupaba el cuidado de su fama póstuma? Lo mejor es —según nos dice el sueño— encontrar ahí el manuscrito 'leído' como sábana de una bella mujer. —

¿Se puede ser responsable en cierto modo de los propios sueños? Derrida se plantea esta pregunta en su discurso de

agradecimiento por la concesión del premio Adorno. Es una pregunta interesante. Los antiguos libros de los sueños, como el de Artemidoro de Daldis, y «La interpretación de los sueños» de Freud, que también se adentra en la conducta ética en los sueños, concuerdan en todo caso en que quien sueña no puede ser ni tampoco puede hacérsele nunca moralmente responsable de su comportamiento en esos sueños. Responsable lo es ahí tan sólo de lo que es su relación con ellos. Benjamin se responsabiliza de sus sueños al poner por escrito algunos que le resultan relevantes y que destina a su publicación, al admitirlos dentro de su obra y darlos a leer a sus amigos. Y, basta cierto punto, pretende haber adquirido en su experiencia con sus propios sueños la competencia y autoridad para desarrollar una teoría de los sueños.

## II

Para ofrecer al lector algún acceso a esa teoría de los sueños de Benjamin es indispensable determinar su diferencia con la «Interpretación de los sueños» de Freud, una que transformó radicalmente el discurso teórico del sueño. Pero tanto más cuanto que Benjamin se posicionó respecto a Freud. Pero, aun recurriendo a menudo a Freud y al psicoanálisis, a través de sus textos no hay indicios que hagan suponer una lectura y relación intensas con la «Interpretación de los sueños» como tal. Un texto hallado inesperadamente contiene aquí un tardío comentario (*El horror en los sueños*).

«Al preguntarle a Freud cómo hacía los sueños desagradables compatibles con su teoría según la cual todo sueño satisface algún deseo, él dio como respuesta: “Tales sueños satisfacen el deseo de consolarnos de las desazones que nos acarrea el despertar. Despertando de ellos encontramos unas condiciones que, en comparación con las soñadas, nos son soportables”. Resulta desde luego tentador explicar según este modelo el indecible horror de

ciertos sueños o de situaciones en que estamos como medio despiertos o incluso despiertos por completo. ¿No resulta, cabe preguntarse, de la necesidad de mitigar el horror a la muerte, que nos es segura, con un horror que es aún más profundo ante otras cosas que nos son inciertas y que acaso evitamos?»

Freud nunca habría dicho lo que Benjamin ha puesto en su boca en esta anécdota. El reinterpreta de forma interesada la afirmación de Freud sobre que el sueño es siempre la satisfacción de algún deseo. Esa tesis de Freud es la piedra angular de «La interpretación de los sueños», y en ella tenía bien presente la objeción de que muchos sueños nos resultan penosos. Freud previno esta objeción al afirmar que «El sueño es siempre la satisfacción (ahí enmascarada) de un deseo (que está disimulado, reprimido[52])». Y reprochó a sus críticos que ignoraran simple y tercamente la premisa fundamental de su «Interpretación»; la diferencia entre el sueño «manifiesto» y el sueño «latente». Hay que partir del sueño manifiesto, de ese sueño soñado y recordado —porque sólo así es el sueño vivenciable—, pero esta forma de su aparecer debe descomponerse analíticamente e ir a los «pensamientos latentes en él», que los mecanismos de la «elaboración» (concentración, censura, desplazamiento y atención a la representabilidad) sin duda tergiversan.

La «Interpretación de los sueños» muestra así una sugestiva manera de acceder a la propia trastienda y ‘leer’ lo que es nuestro inconsciente. No es casual que el «autoanálisis» de Freud, basado sobre todo en protocolos de sueños, fuera la fase de incubación del psicoanálisis. Desde la perspectiva freudiana puede decirse que Benjamin se aferra a lo que es el sueño manifiesto. Pero esto sería demasiado impreciso. Benjamin observa con razón que «en Freud, los elementos sobredeterminados del sueño son susceptibles de una doble, triple o múltiple interpretación», y es interesante que además acierte a ver en esto una analogía con los *loci* de la antigua alegoresis (GS III, 588). Y coincide con el psicoanálisis cuando piensa que el sueño constituye una «figura enigmática».

Pero aun así, las desfiguraciones que se producen dentro de los sueños forman para él una esfera propia, que es la de un mundo onírico. El sueño no es sustituto disfrazado de ningún pensamiento. Por eso, las escenas y estados oníricos siempre son para él determinantes. El espectro del sueño abarca del horror más espantoso a la que es felicidad suprema. Frente al recurso analítico de Freud, que de hecho pretendía haber resuelto el enigma del sueño, hay otra vía de acceso completamente distinta hacia los sueños que preserva su carácter misterioso.

Entre Benjamin y Freud existe de igual modo, en consecuencia, una disparidad en la concepción de la necesidad de dormir. El estado durmiente es indudablemente un proceso neurofisiológico de suspensión de la percepción sensorial y la conciencia del mundo exterior. Pero esto no da una explicación de la necesidad de dormir. La teoría de Freud, según la cual la función primaria del ensueño es el proteger este proceso, tuvo que parecerle a Benjamin un dogma equivocado. Para él, el sueño es, a la inversa, el guardián del ensueño. Con todo, las diferencias que acabamos de exponer no significan que hubiera rechazado la ciencia de Freud. En la naturalidad con la que Benjamín habla del inconsciente no hay laxitud alguna, y la terminología que emplea connota a todas luces el psicoanálisis. Además hay un punto central en el que Benjamin coincide con el psicoanálisis (o incluso se lo apropia y lo transforma), y es la función del olvido, constitutiva de nuestro inconsciente. El ensueño es entonces caso particular del recordar, porque activa, de manera incomparable, aquello olvidado. Tal es además su privilegio.

¿Qué significa, se pregunta una vez Benjamin, el tener «sentido para el aura que envuelve un libro»? Significa, prosigue, «poder olvidar», olvidar las primeras impresiones, «transferirlas en cierto modo al inconsciente para que sean juzgadas. El inconsciente, que tiene fuerza suficiente para extractar las impresiones de la fugacidad de las imágenes, de las que a veces llegamos a tener conocimiento en sueños» (GS VI, 171).

En la obra de Freud «Más allá del principio del placer» (1921), Benjamin, que la leyó algunas veces, vio confirmada esta concepción. En el ensayo algo posterior «Sobre algunos motivos de Baudelaire» vuelve sobre ella. «La teoría de la memoria que expuso Bergson en *Matière et mémoire*, y en la que Proust basó su crónica de *A la recherche du temps perdu*, se subordina a un tipo de experiencia que durante el siglo diecinueve sufrió transformaciones muy profundas. […] Su clarificación teórica no puede pasar por alto los análisis que Freud llevara a cabo en “Más allá del principio del placer”. Freud establece la correlación entre la memoria y la conciencia. Según Freud, sólo puede ser un elemento de la memoria, como la concibe Bergson (la *mémoire involontaire* de Proust), lo que no se ha 'vivido’ con conciencia. Pero, por otro lado, lo que sí se ha 'vivido’ con conciencia tiene, según Freud, significación de primer orden. Pues la conciencia cumple la función de defensa de choque» (GS I, I186).

Tal como Benjamin vería confirmada en la teoría posterior de la conciencia de Freud, lo que éste llama el sueño manifiesto produce imágenes nunca vistas antes, unas nunca antes vivenciadas. Y por lo mismo, el sueño manifiesto, no sólo después de su desciframiento analítico, tiene un peso especial en el recuerdo.

Que Benjamin parte decididamente de la percepción o la conciencia oníricas, lo muestran ya sus primeras reflexiones sobre el problema de los sueños. Luego conocería la obra de Klages que se titula «De la conciencia onírica», sobre la cual estamos tentados de decir que lo que Benjamin echaba de menos en Freud lo hallaría en Klages. Pero las referencias a este último en el capítulo «Cercanía y lejanía» del manuscrito de los «Esquemas del problema psicofísico» son, bien miradas, muy elementales. Referencias con miras a un debate que nunca llegaría a establecer.

No resulta fácil señalar qué fue lo primero en atraer a Benjamin. Klages trata de la esfera onírica en tanto que una realidad autónoma con un espacio y un tiempo característicos, no pudiendo medirse desde dentro de la conciencia diurna, puesto que relativiza su

racionalidad. Para Benjamín debió ser importante sobre todo el hecho de que Klages tematizase además la diferencia entre el «sentimiento de lejanía» en las ensoñaciones en estado de vigilia y la «lejanía permanente» como «verdadera cercanía y auténtico presente para el sueño[53]». El paralelismo que resulta con la concepción del aura benjaminiana nos parece innegable.

Pero lo que no aceptó de Klages fue su abierta polémica contra «toda hipótesis 'psicofísica'»[54], así como, de modo general, su hipostatización cosmogónica del alma. «Contra una teoría de los sueños según la cual se nos aparecen 'almas' […]», escribiría lapidariamente. (GS V, 1006)[55].

La recepción benjaminiana del surrealismo, que comenzó en los primeros años veinte, hizo otras aportaciones al respecto. Pero también aquí es interesante que Benjamin no considerase productiva la proclamación por el surrealismo del ensueño y de la a-lógica del azar. La recepción intensiva del surrealismo —especialmente de la novela de Aragon «*Le paysan de París*» (1926) y su texto titulado «*Vagae de reves*» (1924)— aconteció bajo el signo del redescubrimiento de la *flânerie*, tal como luego la tematizaría en la gran recensión que le dedica Hessel. Pero Benjamín no se tomó en serio el *'flirt'* de Breton con la «Interpretación de los sueños» realizada por Freud en el primer manifiesto surrealista, y su intento algo posterior de unir el psicoanálisis y el marxismo en una perspectiva surrealista (*«Les vases communicantes*», 1932) no mereció siquiera su atención.

La recepción del surrealismo dejó huella importante en la teoría benjaminiana de los sueños. En textos como «El *kitsch* en los sueños» y el gran ensayo titulado «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» Benjamin toma una posición notablemente crítica: pues en él se da una confusión de la experiencia onírica (y de técnicas como la *écriture automatique*, lo que supone una experiencia análoga) con la inspiración poética como tal. Y dicha confusión hace que de la pretensión del surrealismo de revolucionar la praxis cotidiana, dando al acto

poético su dimensión más pública, salga una proclamación bien engañosa.

En «El *kitsch* en los sueños» Benjamin constata: «En “Une vague de rêves” Louis Aragon nos cuenta cómo se propagó en todo París la creciente manía de soñar. Los jóvenes creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando no hacían otra cosa que aboliría, como las fuerzas más intensas de la época».

En el ensayo sobre el surrealismo, la fórmula crítica con la que Benjamin tacha esta confusión y ataca los fenómenos perturbadores que se presentan con el surrealismo, particularmente el acercamiento de la literatura al espiritismo, es justamente «iluminación profana». Una fórmula crítica que se dirige contra una ideología que no sólo Breton reivindicó irreflexivamente como posición antiburguesa: la ideología del romanticismo.

De ahí que, en su ensayo sobre el surrealismo, que es todo menos una descripción de carácter 'neutral’ de las nuevas tendencias de vanguardia francesa para los lectores alemanes, sino una crítica reinterpretación con un propósito bien determinado, llegue a decir Benjamin: «Pero a esto además hay que añadir una idea imprecisa de embriaguez, por entero carente de dialéctica. La estética del pintor o del poeta “en état de surprise”, la estética del arte como reacción del sorprendido es sin duda todavía prisionera de prejuicios románticos funestos. Toda rigurosa investigación de los talentos y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, debe tener como presupuesto un particular entrecruzamiento dialéctico que una cabeza de tendencia romántica jamás y en ningún caso se podría apropiar. Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta ahí lo cotidiano en su condición de impenetrable, como lo impenetrable en su condición de cotidiano».

Tal es, en efecto, la posición programática de Benjamin. ¿Pero por qué su crítica se dirige de manera tan fundamental contra el

romanticismo? Ya el temprano ataque al romanticismo del aún estudiante de instituto se dirige contra una estetización que le presenta a la juventud todo un conjunto de «héroes y poetas» en tanto «bellísimas figuras de ensueño a las que se le ofrecen para que no despierte» (GS II, 47). El texto lleva el muy preciso título de «Romanticismo. La respuesta de un 'no iniciado'». Y es que el aura de la iniciación, como la afectación del iniciado y posteriormente consagrado, es ya para él piedra de escándalo. Benjamin trata el tema nuevamente en una de sus últimas recensiones. Se trata de un análisis del estudio en dos tomos de Béguin acerca de los sueños en el romanticismo alemán y en la poesía francesa *{«L'âme romantique et le reve»*, 1937). Béguin estaba cerca de los surrealistas, pues en ellos veía renovada lo que era la herencia del «*romantisme allemand»*. Pero esa era una posición que Benjamin, a pesar de su simpatía por la investigación del autor, considera funesta.

Así, una vez más, aunque sin utilizar ahora la fórmula de la iluminación profana, Benjamin constata que, ya en el romanticismo, el camino de regreso que hace el alma a la tierra natal de la poesía a través de los sueños hacía mucho tiempo que ya estaba cortado. La apelación a la vida onírica era una señal de alarma en la que inconfesadamente se admitía que el precio del éxito literario era la corrupción de las doctrinas místicas —el espiritismo y el regreso a integrarse en el seno de la Iglesia católica—. Los poetas románticos no son para él autoridades de una iniciación, menos aún de una consagración. (Sólo Johann Wilhelm Ritter, Novalis y Caroline von Günderode quedan exceptuados.)

Benjamin duda de que la mirada de Béguin dirigida a los siglos XIX y XX descubra la actualidad y supervivencia de la poesía romántica alemana. Y se hace la pregunta decisiva de si, en lo que es el romanticismo alemán, la cien veces citada apelación a los sueños, así como su esfera nocturna, puede entenderse en tanto que relación sustancial entre el ensueño y la poesía. Así, en lugar de afirmar esa apelación como fuente esotérica de iniciación en la

poesía, hay que llevar a cabo una construcción histórica actual, a cuya luz las teorías románticas de los sueños al fin se desvanezcan.

Lo que Benjamin tiene en mente cuando habla del desvanecimiento de las teorías románticas podría concretarse en su breve relato «Noches de luna en la Rue de la Boétie». Ahí describe una rara colección de transparencias que encontró en 1928 durante sus paseos por París, de las cuales nos dice: «Es un experimento único con la "noche mágica iluminada por la luna" característica del romanticismo. Su noble sustancia sale victoriosa de cada difícil prueba a que aquí se somete su contenido específico de poesía. Casi con horror pensamos en la fuerza que hubo de tener, en una situación más vulgar y masiva, en las imágenes mágicas de las ferias y en los dioramas» (GS IV, 510).

Los vulgares y masivos espectáculos de magia óptica, tan frecuentes en el siglo XIX —dioramas, panoramas, linterna mágica o aquellas olvidadas transparencias—, sometieron la sustancia de la poesía romántica a una prueba de popularización. Así se demostró que su significado histórico lo constituye la romantización de motivos y escenas, no la apelación hecha a los sueños.

## III

¿Se pueden salvar los sueños de la discrepancia entre la sumersión cultural en lo banal, de la que el surrealismo extrajo sus efectos, y su influencia duradera en la vida de quien sueña intensamente? La cuestión debió inquietar a Benjamin cuando, en 1927, concibió el proyecto de los «Pasajes de París», unos textos que ocupan un lugar especial en su teoría de los sueños. El estatus propio de estos textos requiere un comentario. Se puede considerar el material manuscrito (GS V, 993-1063) en tanto que mera fase preparatoria para un trabajo posterior, tal como lo hizo el editor principal de las *Obras completas*, que los dejó desterrados al anexo de la edición de la posterior «Passagen-Werk[56]».

Pero calificar los primeros manuscritos en tanto fase previa induce a error. Estos textos, notas y aforismos son parte de un proyecto que a finales de la década de los veinte, entre 1927 y 1929, y bajo el título de «Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico», Benjamin pretendía realizar, pero que después interrumpió. De los motivos de esta interrupción no nos dijo nada. Y con el trabajo realizado en «Infancia en Berlín hacia 1900» (desde 1932), si es que no antes, el proyecto queda abandonado. Y es que los «Pasajes de París» se diferencian totalmente en su concepción del famoso proyecto posterior[57]. Benjamin planeó un libro más breve cuyos contenidos específicos debían ser tan concretos como los de «Dirección única», en el cual pretendía traducir la experiencia onírica a conocimiento histórico. El lugar de partida era, esta vez, a pesar de su aspecto sugestivo, la línea que lo separaba del surrealismo. No es pues casual que el ensayo sobre el surrealismo concluya con la imagen de un «despertador que suena a cada minuto por sesenta segundos». Su campana suena continuamente, pero el despertar no se produce. En relación con esto se lee en una nota de trabajo para los «Pasajes de París»; «Deslinde del trabajo respecto de Aragon: mientras éste se aferra al ámbito onírico, aquí hay que hallar la constelación del despertar […] Esto sólo puede ocurrir verdaderamente con el despertar de un saber que aún no es consciente de lo sido» (GS V, 1O14). Este saber debía ir aunado con un despertar político del pasado reciente, es decir, del siglo XIX. Pero el despertar tenía por condición «repasar con la intensidad propia de los sueños aquello que ha sido para experimentar el presente en tanto que ese mundo de la vigilia al que se refieren los sueños» (V, 1006 y 1058).

Se puede aquí señalar un germen que habría sido determinante para el proyecto. La experiencia de ciudad-lectura del *flâneur* que retorna —cfr. la recensión de Hessel y las pp. 87 y ss. de este libro —, cuando se va internando en los pasajes que nos dejó el siglo XIX con su inventario ya en extinción, sin duda tuvo aquí la iniciativa. Se trata de hecho de un estado onírico. Sobre esto se lee en otro

pasaje de los manuscritos; «Nuestra existencia despierta es una tierra en la que por ciertos lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra llena de lugares discretos a cuyo través desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta, pero luego, apenas dormimos, vamos hacia ellos apresuradamente, perdiéndonos en sus oscuras galerías» (GS V, 1046).

Estas oscuras galerías en las que se interna el paseante alcanzan muy hondo en la región de la infancia y del mundo de los padres. El presente y el recuerdo forman de este modo el escenario en el que debieron acercarse los sueños y la historia. Y ello en máxima concreción y tangibilidad, como pasa en los sueños. Ahora bien, la audacia y la problemática fundamentales del concepto de Benjamin radica en que amplía el punto de partida de la experiencia del *flâneur* con la dimensión de la memoria colectiva. De ese modo, el estatus de los sueños (pero también el del despertar) experimenta una transformación fundamental. «El despertar», leemos en una de las anotaciones de los «Pasajes de París» (cfr. *supra*, p. 9O. consiste en un «proceso gradual que se impone en la vida de la generación y el individuo. Dormir es por cierto su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es onírica. Toda época tiene su lado infantil, ese lado vuelto hacia los sueños. Para el pasado siglo eso representan los pasajes».

¿Cómo puede captarse ese lado onírico e infantil de una época? En todo caso, el material histórico colectivo que Benjamin pretendía elaborar excede ahí con mucho el material vivencial propio de su infancia. Había que citar e interpretar, como figuras oníricas del XIX, pasajes, panoramas y bulevares, construcciones de hierro y de cristal, y además anuncios, moda, caricatura, fotografía y prensa.

La frase que habla de un «saber aún no consciente de lo sido» no alude a un simple soñar con lo pasado. Es necesario un trabajo histórico de archivo. Pues, a diferencia de los surrealistas, que galvanizan lo envejecido y relegado del pasado reciente como

material lúdico curioso, este nuevo trapero de lo viejo ahonda en ámbitos oscuros y apartados de la literatura parisina del XIX. En una carta a Alfred Cohn escrita en París en octubre de 1927 se lee lo que sigue: «Y como quiero terminar mi *documentation* antes de emprender el viaje, empleo cada hora disponible en visitas a la Bibliotéque Nationale. Cuando esté fuera ya no tendré acceso a la literatura que necesito» (GS Vil, 852s.). Y en otra comunicación epistolar condensará su estudio de las fuentes en una imagen fuerte y vigorosa: «El trabajo sobre los pasajes de París va tomando un cariz cada vez más brioso y enigmático, y si durante el día no he bebido en las fuentes más remotas, de noche se pone a rugir como una bestia» (*Briefe* III, 378).

En la concepción del sueño colectivo hay algo aventurado e inquietante, tal como Benjamin mismo reconoce con la potente imagen de la bestia. ¿Debe el *flâneur* mutar en la figura de un historiador arqueólogo que reúne los restos del pasado reciente para provocar quizá un retorno que es tan onírico como fantasmal, o quedar absorbido dentro de un colectivo que fluctúa incesante entre sueño y despertar y que posee una naturaleza, como un rostro onírico que le son propios y supraindividuales? ¿O bien debe, en su caso, como parecen sugerirle muchas voces, permitir que ambas cosas finalmente sucedan a la vez? La concepción del sueño colectivo quiso abordar seriamente una contradicción irresuelta del psicoanálisis, entre un análisis de sueños y neurosis propias del individuo y un análisis de la historia de la cultura y hasta, finalmente, de la especie. Con la adopción de mitos y símbolos oníricos de la humanidad que sirven como base al inconsciente, Freud había aceptado el primado de la filogénesis sobre toda ontogénesis. Al historizar de manera estricta el inconsciente del colectivo onírico mediante la inclusión del «pasado reciente» dentro de una única «prehistoria», Benjamín intentaba corregir esta concreta debilidad teórica, que abría las puertas a la arcaica de las teorías del alma de C. G. Jung (pero también de Klages), introduciendo una dimensión política.

Que esto sea al fin o no posible, es cuestión abierta. Mas no debe olvidarse que la mirada que debían arrojar los «Pasajes de París» al XIX procede justamente de una manera completamente nueva de tratar lo histórico. Gomo concepción teórica y política de la historiografía, el proyecto se apartaba en todo caso de los habituales esquemas ordenadores de los acontecimientos históricos, tematizando, al contrario, los más diversos objetos y comportamientos de la cotidianidad colectiva. Se fijaba así en felpas, crinolinas, estuches y letreros comerciales, los mobiliarios para los salones, las construcciones de hierro y de cristal, palmeras de interior, chales, relojes, baúles, etc., es decir, en fenómenos que nunca antes habían sido objeto de ninguna filosofía de la historia. Eran los restos de una modernización que, con la difusión de la electricidad, de los nuevos vehículos automóviles, los aeroplanos y los nuevos medios del cine y de la radio, los anuncios y las revistas ilustradas, dejó anticuado el siglo XIX.

Benjamin era un pionero de lo que hoy halla amplia difusión con expresiones tales como la de cultura del recuerdo y la de la memoria colectiva, y de su estudio tenaz de estos objetos no debe solamente valorarse su evidente carácter precursor, sino, además, considerarse su carácter de reto. Pues su extraordinaria concepción de lo que es el sueño colectivo y del despertar de dicho sueño es más radical aún que en Marx. El enfoque especulativo de la teoría consistía en la tesis de que el capitalismo se apoderó de la modernidad como hipnótico sueño colectivo y bloqueó su recuerdo histórico. ¿No vivimos aún en ese estado hipnótico, pero ya 'globalizado’?

Benjamin quiere cargar con la rapidez e intensidad propias del sueño todo eso que fue en cuanto saber aún no consciente y volcarlo además en el presente en calidad de mundo del despierto. Ahí, el recuerdo histórico debía descubrir, dentro del sueño, la estructura dialéctica del despertar, y esta despedida de una época sería la más enérgica pensable. El pasado reciente debe, según tal experimento, llamar a la puerta de nuestra conciencia del presente,

como el sueño reciente a la conciencia diurna. Lo realmente nuevo sólo se materializa en ese caso cuando el pasado reciente ha sido realmente penetrado como espacio de imágenes y cuerpos.

Es difícil decir cómo serían los «Pasajes de París» si se hubieran escrito por completo[58]. Concebidos como un experimento a la vez literario y filosófico, en el texto no había la intención de provocar tan sólo el despertar de la descrita somnolencia histórica, sino hacer explotar, a través de su forma experimental, lo que es el pasado en la más intensa actualidad de la despierta conciencia colectiva. La producción del texto histórico del sueño y la interpretación de dicho texto debían engranar y conformar una constelación de hallazgos y recorridos del *flâneur*, de recuerdos de infancia y reflexiones político-filosóficas que actualizara de hecho el pasado reciente, en buena parte olvidado, en el kairológico «ahora del reconocer».

«Todavía está por escribir la historia del sueño», constataba Benjamin en «El *kitsch* en los sueños», «e inaugurar su conocimiento», añadía luego, «significaría golpear decisivamente, con la iluminación histórica, la superstición que lo encadena a lo meramente natural. El sueño participa de la historia», y los «Pasajes de París» son el intento de escribir esa historia (todavía) no escrita de los sueños.

BURKHARDT LINDNER



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de

refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

# Notas

[1] Edición cuya versión española está siendo publicada en este mismo sello editorial y por la que se citará a lo largo del libro cuando sea posible realizarlo. **<<**

[2] Ignaz Jezower, *Das Buch der Träume [El libro de los sueños],* Berlín, 1928, nueva edición, Berlín, 1985, pp. 269-272. En su interior se recogen un total de diez sueños que Benjamín había escogido para él, figurando sin título. Del libro de Jezower se han tomado tres sueños. Los demás proceden de diferentes obras publicadas («Calle de dirección única»; «Autorretratos del soñador»). — Jezower era asesor de la editorial Rowohlt de Berlín. **<<**

[3] «La hora temprana trae oro en la boca», dicho equivalente a nuestro «A quien madruga. Dios lo ayuda». [N. del T.] **<<**

[4] «La cabeza, con sus negros mechones de pelo / y sus ricas alhajas, / descansa en la mesilla, ranúnculo de charca» (trad. Enrique López Castellón, Madrid, 2OO3). Los versos son del poema de Baudelaire «Une martyre» de *Les fleurs du mal*. **<<**

[5] Respecto a los sueños de «Calle de dirección única», el lector debe tener en cuenta que los títulos están sujetos al principio general, que guía la composición de la obra, de titular las piezas de la misma con alusiones a aspectos de la calle. — En algunos casos no se ha reproducido la pieza completa, sino sólo la parte que trata del sueño. **<<**

[6] «No paso nunca ante un fetiche de madera, ante un Buda de oro o ante un ídolo mexicano, sin decirme: Tal vez éste sea el dios verdadero». [N. del T.] **<<**

[7] El segundo y el tercero de los tres sueños figuran también en el libro de Jezower. — No se sabe si los versos son una cita (cfr. GS IV, 915). **<<**

[8] Este texto de «Crónica de Berlín» es una versión previa de la pieza titulada «Un fantasma» de «Infancia en Berlín hacia el mil novecientos», y se encuentra en varias versiones manuscritas y mecanografiadas. A continuación se reproduce una versión publicada en T933 en un periódico. **<<**

[9] Según el manuscrito no publicado (WBA Ms 904). Sobre los sueños en los que uno se ve a sí mismo, dice Benjamin en otro lugar de los manuscritos de «Infancia en Berlín»: «[…] Es testimonio de la oculta y significativa originalidad del recuerdo, que forzosamente apreciamos en aquellas imágenes en las que —igual que en algunos sueños— figuramos nosotros mismos: nos encontramos a nosotros mismos como tal vez nos encontramos algún día de un lejano pasado en algún sitio, nunca sin embargo a nuestra vista. Y lo que vemos son precisamente las imágenes que son más importantes, las reveladas en el cuarto oscuro del momento vivido. […]» — Según el manuscrito no publicado (WBA Ms 913). Cfr. también la nota 28 de la p. 102. **<<**

[10] «Yacía dormido y soñé, / maravilloso sueño. / Estaba en una mesa frente a mí / el más hermoso árbol navideño». [N. del T.] **<<**

[11] Según el manuscrito no publicado (WBA Ms gil y 9IIv). Se trata del primer manuscrito-borrador para la pieza titulada «La luna», de «Infancia en Berlín». La comparación con la versión que reproducimos nos permite apreciar de forma instructiva la manera como Benjamin reúne las distintas partes en un único texto. — El dibujo de Albert Welti, discípulo de Böcklin, titulado «Noche de luna», al que Benjamin se refiere ahí al principio, se reproduce en la p. 31. La reproducción procede de Albert Welti, *Gemälde und Radierungen. Mit einer Einßihrung von Hermann Hesse [Pinturasj dibujos. Con* una *Introducción de H. H.]*, Berlin (Furche-Verlag), s. d. [1917], p. 39. **<<**

[12] «¡Oh. estrella y flor, alma y vestido, / amor, dolor, y tiempo, eternidad!». Así termina *Eingang*, cerrándose en el verso favorito de Clemens Brentano (1788-1842). Lo repite, a modo de estribillo, en su cuento «Gockel Hinkel und Gackelcia», y lo emplea igualmente en otros poemas. **<<**

[13] La colección de «El soñador en sus autorretratos» y el título de estos cinco sueños son del propio Benjamin.

En la parte de su legado encontrada en París hay otra colección que contiene textos mecanografiados acerca de siete sueños presumiblemente reunidos para su conjunta publicación. Los textos aparecerán en las notas siguientes identificados como *Textos mecanografiados de París*. **<<**

[14] También en Jezower, *vid. supra* — Benjamin vuelve a este sueño en el contexto de los Pasajes: «Todo el mundo conoce en los sueños el miedo a las puertas que no cierran. Dicho más justamente: que parecen cerradas sin estarlo. Conocí más intensamente este fenómeno en un sueño en el que, acompañado de un amigo, apareció un fantasma en la ventana de la planta baja de una casa que teníamos a nuestra derecha. Luego al proseguir nuestro camino, nos acompañó por el interior de todas las casas. Atravesaba cada uno de los muros, y estaba siempre a la misma altura que nosotros. Veía esto por más que estaba ciego. El camino que hacemos a través de los pasajes también es un camino de fantasmas en que las puertas ceden y se abren las paredes».

(GS V, 516) **<<**

[15] En varios textos mecanografiados, incluidos los *Textos mecanografiados de París*, se lee el título «Presumir con un juguete». También se lee «Los nazis amenazan», en vez del título que ostenta la publicación periodística de GS: «La multitud amenaza». **<<**

[16] También en Jezower. **<<**

[17] Jean Selz recuerda que en 1932 Benjamín le narró en Ibiza un comienzo distinto: «Guillermo II comparecía ante un jurado acusado de causar la ruina a una anciana». (GS IV, 1005) — También en los *Textos mecanografiados de París*. **<<**

[18] En papeles mecanografiados, y también en los *Textos mecanografiados de París*, se suprimió la primera frase y se añadió la siguiente: «A este sueño se le puede anteponer un lema. Este se encuentra en 'Manuel des Boudoirs ou essais sur les demoiselles d’Athènes’, de 1789: Forcer les filles de profession de tenir leurs portes ouvertes; la sentinelle se promènerait dans les corridors.’» [«Obligar a las prostitutas a que dejen abiertas las puertas, mientras la vigilante se pasea por los corredores».] (cfr. GS IV, 401). **<<**

[19] Para la publicación del sueño como parte de «Ibizenkische Folge» (junio de 1932) se tachó la primera frase (cfr. GS IV, 447). También en «El soñador en sus autorretratos», *vid. supra*. **<<**

[20] También en *Textos mecanografiados de París*. **<<**

[21] Según los *Textos mecanografiados de París*. En la publicación periodística como parte de «Imágenes que piensan» se suprimió la mención a Döblin (cfr. OC IV/1, pp. 381-382). **<<**

[22] Según los *Textos mecanografiados de París* (cfr. también GS IV, 435). **<<**

[23] Benjamín escribió la carta durante su estancia en Dinamarca con Brecht (verano de 1934). Benjamin conoció a la pintora holandesa en el verano de 1933, estando en Ibiza. Al escribir sus notas para «Historia de amor», en ellas se mencionan todavía dos sueños sobre los que no se conservan los textos (GS VI, 815). **<<**

[24] Este sueño y el siguiente se encuentran en un cuaderno con dibujos de Benjamin sobre su tercera estancia en Dinamarca con Brecht (verano de 1938). **<<**

[25] Reproducción de la carta publicada en Gretel Adorno — Walter Benjamin, *Briefwechsel*, ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz, Frankfurt a. M., 2005, pp. 390-393. — Benjamin relató este sueño en una carta manuscrita enviada el 12-10-1939 a Gretel Adorno desde el Camp des travailleurs volontaires, groupe VI Clos Saint-Joseph, *Nevers* (Nièvre). Este sueño es el último de la colección de los *Textos mecanografiados de Paris*. En el texto posteriormente mecanografiado (cfr. VT, 540ss.) conservó su título, y en él suprimió la parte introductoria y el final. Además hay correcciones de las faltas de redacción en francés y pequeños cambios en las expresiones. — Sobre la escritura: la carta en francés está escrita con letra latina. La traducción alemana de la sentencia, añadida por Benjamin entre corchetes, así como la letra ‘d’ resaltada, están en letra alemana. La ‘d’ muestra un trazo final alargado hacia arriba, característico de la letra de Benjamin, en la que, como aquí, la 'd’ minúscula, y también la mayúscula, a menudo son casi indistinguibles. Una edición correcta de la carta tendría que reproducir la 'd’ en facsímil, y no con la forma de la 'd’ latina. Sólo imaginando esta letra en su forma alemana, y exactamente como la escribía Benjamin, se entiende por qué muestra esos largos trazos, que pueden llevar además una «petite voile». El original de la carta se encuentra en el Walter Benjamin Archiv (Berlín) como préstamo permanente de Rolf Tiedemann. La reproducción facsimilar de las líneas del manuscrito cuenta con el permiso correspondiente. **<<**

[26] Existe traducción alemana de esta carta en un ensayo sobre Benjamin de Helmut Heissenbüttel, ahora también en H. H., *Über Walter Benjamín*, Frankfurt a. M., 2008, pp. 60-62. **<<**

[27] El texto se conserva solamente en una copia de Scholem (cfr. GS II, 1411). **<<**

[28] «Mi amante más bella: la pereza». «Medalla con el brillo del mayor hastío». «A muerte me da amor el del corredor». [N. del T.] **<<**

[29] «El poeta trabaja». [N. del T.] **<<**

[30] Encrucijadas. [N. del T.] **<<**

[31] «En estado de sorpresa». [N. del T.] **<<**

[32] El texto se refiere a Franz Hessel, *Späteren* m *Berlín*, Berlín/Leipzig/Viena, 1929. En la «Crónica de Berlín», Hessel aparece como guía con ciertos rasgos como paseante (GS VI, 469s.). **<<**

[33] «París calle a calle y casa por casa». [N. del T.] **<<**

[34] «El giro copernicano […]» La referencia en Proust a ese «cambiar experimentalmente de sitio los muebles» recuerda el comienzo de la «Recherche», donde el personaje se despierta y tarda en reconocer su dormitorio. **<<**

[35] Sobre «la oscuridad del instante vivido», cfr. Ernst Bloch, *Geistder Utopie*, Frankfurt a. Main, 1973. P. 251. **<<**

[36] El texto aquí *agregado* se refiere a la obra de Freud «Más allá del principio del placer» (cfr. también GS I, 612ss.) **<<**

[37] Sobre el motivo del encuentro consigo mismo en los sueños, cfr. el sueño de la p. 27. — El motivo del moribundo ante el que se despliega su vida entera en sucesión de imágenes, aparece a veces en otros lugares. Así, en el manuscrito de los «Pasajes de París» puede leerse: «Autofotografía y despliegue de la vida ya vivida ante el moribundo. Dos tipos de recuerdo (Proust). Afinidad que este tipo de recuerdo presenta con el sueño». [GS V, 1007] Ese motivo cumple una función central en el pasaje titulado «El jorobado hombrecillo» de «Infancia en Berlín». **<<**

[38] Benjamín había titulado el texto *«Erfahrungsarmut» [Pobreza de experiencia],* pero la redacción del periódico cambió este título por el de *«Erfahrung und Armut» [Experiencia y pobreza].* **<<**

[39] No puede establecerse el contexto propio de esta nota, pero no hay que contar con que las palabras de Freud sean una cita verdadera. **<<**

[40] Las citas de Bergson se detallan en GS (cfr. las páginas indicadas en esta reproducción). **<<**

[41] No está claro con qué finalidad escribió Benjamin la presente historia. Podría pensarse que estamos ante una especie de *exposé* para un *sketch* teatral o una película breve. Sobre este texto existen otros varios fragmentos de borradores (WBA MS 1341-1343). **<<**

[42] «No existe otra descripción de un sueño que la hecha por el hombre que despierta». **<<**

[43] No hemos puesto referencia a las citas de los textos, dado que son fácilmente localizables en el presente volumen. **<<**

[44] La actitud de Benjamin respecto a las anotaciones de los sueños se distingue significativamente, tanto por el acto de anotar cierto tiempo después de despertar como en la cantidad de anotaciones, respecto a la de Adorno, que refiriéndose a su recopilación escribiría: «Los protocolos de sueños seleccionados a partir de una extensa serie de ellos son sin duda auténticos. Yo he anotado mis sueños inmediatamente después de despertar, y corregido para su publicación sólo los defectos más agudos de las expresiones». Theodor W. Adorno, *Traumprotokolle*, ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz, con un epílogo dejan Philipp Reemtsma, Franfurt a. M., 2005. P. 88. **<<**

[45] Sólo en los pocos casos en los que esto era importante para el autor hallamos en los sueños fecha exacta. En algunos otros, el contexto de su contenido permite su localización aproximada. Algunos sueños terminaron anotados, y no sólo en el caso de «Infancia en Berlín», por haber hallado su lugar en un cierto contexto posterior. **<<**

[46] Esta sabiduría propia de la tradición popular aparece también, aunque con otra tendencia, al comienzo de la narración de Novalis «Enrique de Ofterdingen». Cuando Enrique quiere contar el extraño sueño de la flor azul, su madre le dice: «Come y bebe, te hará bien», en lugar de pedirle que lo cuente. Esto ocurre no por respeto al mundo onírico, sino por temor a que el Hijo pueda depender demasiado del sueño. Y el padre añade: «Los sueños son humo (…). Ya quedaron atrás los tiempos en que se creía que ciertos sueños eran divinas visiones (…)». La resistencia del hijo da lugar a una conversación más larga en la que el padre le cuenta un sueño de juventud que se asemeja al de Enrique. Novalis, *Werke*, vol. I, ed. de Richard Samuel. Darmstadt, 1999, pp. 243 y ss. **<<**

[47] No reproducido en el presente libro (cfr. GS VII, pp. 4.19 y s.) **<<**

[48] Por eso en las notas no se ofrecen explicaciones biográficas de los nombrados sueños y la relación de Benjamin con ellos. **<<**

[49] Pero también aquí, las referencias a los acontecimientos políticos resultan claramente rudimentarias frente a lo soñado, cuyo centro lo ocupa un misterioso tríptico de juguetes. **<<**

[50] Sobre la manera de escribir la 'd’, cfr. supra, nota 21 de la p. 60.
**<<**

[51] Derrida analizó este sueño en su discurso de agradecimiento por la concesión del premio Adorno 2001 (Jacques Derrida, *Fichus. Frankfurter Rede*, Viena, 2003), deteniéndose mucho sobre todo en la ambigüedad de «*fichu*» (1. Pañuelo de cuello, 2. Estar perdido). **<<**

[52] Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, vol. II, ed. de Alexander Mitscherlich *etal*., Frankfurt a. M., 1972, p. 175. **<<**

[53] Ludwig Klages, *Mensch und Erde, Zehn Abhandlungen*, Stuttgart, 1956, P. 195. **<<**

[54] *Op. cit*. **<<**

[55] Más cerca de Klages parece estar quizás una pregunta que antes hizo a Fritz Radt en una carta: «Sólo te pido que eventualmente me comuniques si alguna vez has notado diferencias llamativas de temperatura (y además cuáles sean) al ver en sueños a personas muertas. Me importa mucho saber esto» (Cartas I, 312: 1916). **<<**

[56] El título «Passagen-Werk» induce a error, pues confiere al convoluto de citas que Benjamin colocó entre 1934 y 1940 un estatus de obra. Benjamin dio al trabajo de los Pasajes el título de «París, capital del siglo XIX». Del proyecto total desgajó luego el esbozo de un libro sobre Baudelaire del que Benjamin redactó algunas partes. **<<**

[57] Las consideraciones sobre el colectivo onírico están en parte reescritas y añadidas en los respectivos convolutos al trabajo ya de los Pasajes. Pero ahí no hay casi ni apunte sobre el colectivo onírico como tal. **<<**

[58] Lo más importante de los primeros manuscritos lo ha documentado el editor de GS sólo en breves extractos (cfr. V, 40). Sólo una edición integral del manuscrito, mucho más extenso, podría en realidad proporcionar una idea exacta del texto planeado en los «Pasajes». No hay que descartar que dicho texto debiera tener la forma de un montaje de citas y reflexiones benjaminianas. **<<**